FILM

ŁUCJA KOWOLIK

Fot. R. Sumik

NR 36 (1239)

ROK XXVII

3 WRZEŚNIA

1 9 7 2

CENA 3 ZŁ

Joanna Żółkowska i Andrzej Nardelli w filmie „Szklana kula“

tydzień w filmie

● We wrześniu wchodzą na ekrany dwa nowe filmy polskie. 15 września odbędzie się premiera „Ocalenia“ Edwarda Żebrowskiego, a 26 września — „Szklanej kuli” Stanisława Różewicza.

● 24 sierpnia na ekrany kin weszło specjalne, barwne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej, zawierające relację z lipcowego zlotu młodzieży w Łodzi. Przewiduje się, że od przyszłego roku PKF realizować będzie regularnie 12 wydań specjalnych kroniki na taśmie barwnej.

● Na tydzień przed rozpoczęciem XX Igrzysk Olimpijskich w Monachium Telewizja Polska emitowała pełnometrażowy film dokumentalny „Maraton”, zrealizowany w Wytwórni Filmów Dokumentalnych przez Tadeusza Makarczyńskiego, według scenariusza Bohdana Tomaszewskiego. Film, za pośrednictwem zdjęć archiwalnych, ukazuje historię Igrzysk, począwszy od pierwszej nowożytnej Olimpiady w Atenach, w roku 1896; charakteryzuje także igrzyska w starożytnej Grecji.

film polski na świecie

● 19 sierpnia odbyła się w stolicy NRD uroczysta premiera filmu „Akcja »Brutus«” Jerzego Passendorfera.

● Na XXV Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Locarno (3—13 sierpnia) Polska pokazała „Zarazę” Romana Załuskiego oraz filmy krótkometrażowe nagrodzone w Krakowie: „Leśni“ Zygmunta Adamskiego, „Bykowi chwała“ Andrzeja Papuzińskiego i „Autobus z napisem: koniec“ Mariusza Waltera.

● W dniach 20—27 września odbędą się w Rumunii Dni Filmu Polskiego. Program obejmuje „Perłę w koronie” Kazimierza Kutza, „Agenta nr 1” Zbigniewa Kuźmińskiego oraz „Wezwanie” Wojciecha Solarza. Impreza odbędzie się w Bukareszcie oraz w kilku innych miastach rumuńskich.

● Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku organizuje w dniach 14—17 września przegląd najlepszych filmów, wyświetlanych na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu, w czerwcu br. W programie imprezy (nazwanej „Best of Zagreb 72“) znalazły się także filmy polskie: „Słupy betonowe” Zbigniewa Kamińskiego i Krzysztofa Nowaka, „Droga” Mirosława Kijowicza oraz „Bruk” Zdzisława Kudły. Przegląd zostanie powtórzony w Los Angeles, San Francisco i Chicago.

● W drugiej dekadzie września w Stambule odbędzie się Przegląd Filmów Polskich. Na program złożą się: „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Hasa, „Gra” Jerzego Kawalerowicza „Sól ziemi czarnej” Kazimierza Kutza, „Wszystko na sprzedaż“ Andrzeja Wajdy oraz „Za ścianą“ Krzysztofa Zanussiego. Program uzupełnią filmy krótkometrażowe: „Apel” Ryszarda Czekały, „Hobby” Daniela Szczechury, „W Polsce” Andrzeja Szczygła, „Schody” Stefana Schabenbecka oraz „Fair play” Bronisława Zemana.

kupiliśmy

● *„DZIESIĘĆ DNI BEZPŁATNEGO URLOPU“. Bułgarski film psychologiczny. Historia maturzystki, która nie dostała się na studia; uczucie zawodu i niepowodzenia pogłębia nieszczęśliwa miłość. W rolach głównych: Margarita Czudinowa, Mladen Mladenow, Elena Stojanowa. Reżyserował Janusz Wazow.*

● *„HELGA“ Zachodnioniemiecki fabularyzowany film popularnonaukowy, zrealizowany pod auspicjami ministerstwa zdrowia w NRF. Wprowadzenie w problemy życia seksualnego. Grają: Ruth Gassmann, Eberhard Mondry, Asgerd Hummel. Reżyserował Erich Bender.*

● *„GAPPA“. Kolejny japoński film fantastyczny o potworach. Ekspedycja zoologów znajduje na wyspach mórz południowych nieznane zwierzę i przywozi je do ogrodu zoologicznego w Tokio. Rodzice potworka przybywają do Japonii z odsieczą, niszcząc kraj. W rolach głównych: Tamio Kawaji, Yoko Yamamoto, Koji Wada. Reżyserował Huruyasu Noguchi.*

● *„JEŹDŹCY“. Amerykański film przygodowy, oparty na wydanej także w Polsce powieści Josepha Kessela. Akcja toczy się w Afganistanie; syn miejscowego notabla pragnie dorównać dzielnością swemu ojcu. W rolach głównych: Omar Sharif, Jack Palance, Leigh Taylor-Young. Reżyserował John Frankenheimer („Cyrk straceńców“).*

projekty i realizacje

● W zespole PANORAMA zaakceptowano do realizacji scenariusz **„Madame Richter“**, pióra Władysława Terleckiego, Witolda Lesiewicza i Jurija Nagibina. Będzie to film poświęcony życiu, działalności i bohaterskiej śmierci generała Jarosława Dąbrowskiego; jedną z głównych postaci jest żona generała, Pelagia. Reżyserem filmu będzie Witold Lesiewicz. Zdjęcia mają się rozpocząć pod koniec bieżącego roku.

KRÓTKI METRAŻ

● Piotr Szpakowicz pracuje w STUDIO MINIATUR FILMOWYCH w Warszawie nad dwoma filmami. Pierwszy, **„Kurnik”**, to film rysunkowy o zwierzętach, przeznaczony dla dzieci. Drugi, **„Róża“** stanowi poetycką opowieść o narodzinach kwiatu, będącego symbolem piękna. Film realizowany jest techniką malarską; Szpakowicz kontynuuje tu eksperymenty, rozpoczęte filmem „Atlantyda”.

Witold Giersz pracuje nad filmem **„Stary kowboj”**, osnutym na motywach westernowych.

„Setka” to film o tematyce antyalkoholowej, realizowany techniką kombinowaną. Obok lalek wystąpi tu aktor — Jan Kobuszewski, plenery realizowane są w Koninie. Reżyserem filmu jest Jan Jacoby.

Techniką aktorsko-kombinowaną realizowany jest także film **„Marzenie”** Andrzeja Lacha. Bohaterem filmu jest działacz ruchu oporu, przebywający w więzieniu w Alei Szucha; w jego wyobraźni ożywają rysunki wykonane przez więźniów na ścianach celi więziennej.

Reżyser Czekała pracuje w krakowskiej filii Studia Miniatur Filmowych nad filmem **„Sekcja zwłok”** — historią kobiety, która zamordowała swe nieślubne dziecko. Natomiast **„Sukces”** Krzysztofa Raynocha to alegoryczna opowieść o grupie ludzi, którzy próbują zrobić karierę za wszelką cenę. W finale — spośród licznej grupy konkurentów — wygrywa ten, który początkowo był najdalszy od sukcesu. Obydwie pozycje — „Sekcja zwłok” i „Sukces” — są realizowane techniką kombinowaną.

Omar Sharif w filmie „Jeźdźcy“

tematy dnia

POLSKIE BAŚNIE NA EKSPORT

Mirosław Kijowicz („Sztandar“, „Klatki“, „Droga“, „Młyn“) przystąpi niebawem do pracy nad animowanym filmem dla dzieci, realizowanym w Polsce na zlecenie producenta włoskiego.

— W roku ubiegłym grupa włoskich filmowców, realizatorów i dystrybutorów filmów animowanych, wystąpiła z ciekawą inicjatywą: postanowiła nakręcić cykl kilkudziesięciu filmów animowanych dla dzieci. Niezwykłość propozycji polegała na tym, że realizatorami tych filmów mieli być reżyserzy-animatorzy z różnych krajów Europy; każdy z nich miałby nakręcić samodzielnie dziesięciominutowy film — adaptację baśni czy legendy, pochodzącej z jego ojczystego kraju. Wśród autorów znalazły się tak znane nazwiska, jak Jean-François Laguionie z Francji (autor znanego u nas „Niewypału“) czy Gisela i Ernst Ansorge ze Szwajcarii. Kierownikiem artystycznym całości jest reżyser włoski Max Massimiliano Ganier.

Z Polski zaproszono do współpracy trzech reżyserów: Daniela Szczechurę, Ryszarda Czekałę i mnie. Nie wiemy jeszcze, jaki temat zaproponuje Czekała. Tematy dwu pozostałych filmów są ustalone: Szczechura zaadaptuje baśń o królu Popielu i myszach, ja zaś — opowieść o Lajkoniku.

Umowa między Włochami a Filmem Polskim została już zawarta. Przewiduje, że będziemy nasze filmy kręcili w kraju, na taśmie barwnej dostarczonej z zagranicy.

—Eksport polskich filmów animowanych przynosi duże wpływy dewizowe. Mówi się nawet, że „Bolki i Lolki“ utrzymują całą naszą kinematografię.

— Być może. Znam jednak wielu zagranicznych reżyserów-animatorów i wiem, że w ich krajach uzyskuje się większe sumy ze sprzedaży. Może po prostu nie potrafimy dotrzeć do właściwych dystrybutorów zagranicznych? Niezależnie od tego, opieranie eksportu wyłącznie na „Bolkach i Lolkach“ wydaje mi się nieco ryzykowne. Filmy z tej serii reprezentują typ grafiki tradycyjnej, która powoli traci popularność.

— Realizował pan dotychczas wyłącznie filmy przeznaczone dla widowni dorosłej. Miały one charakter przypowiastek filozoficznych, utrzymywane były w oszczędnym, niemal ascetycznym stylu graficznym. Czy realizując historię Lajkonika pozostanie pan wierny tej formule?

— Oczywiście, nie. Koncepcję mego filmu określają możliwości percepcyjne dziecka. Dotychczas starałem się nawiązywać kontakt z widownią poprzez proste opowieści, w których najważniejszą rolę odgrywała aluzja, ironia, podtekst filozoficzny. Teraz będę raczej próbował wciągnąć widza w świat baśni. Wszystko zależeć tu będzie od klimatu, od klucza plastycznego. Myślę o plastyce, zbliżonej do stylu ikon, a więc — o pewnej hieratyczności, która znalazłaby odbicie nie tylko w postaci, ale także w ich ruchach, w akcji, scenerii, dramaturgii. Chciałbym na przykład ubrać mieszkańców średniowiecznego Krakowa w maciejówki — mimo że historycy oskarżą mnie zapewne o anachronizm. Poza tym — bardzo się cieszę na myśl, że będę mógł w mym filmie zaprezentować drugą, nieznaną część hejnału mariackiego.

Rozmawiał: ski

...I POZDRAWIAM JASKÓŁKI

Jaromil Jireš jest jednym z tych reżyserów, którzy w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych zapoczątkowali czechosłowacką „nową falę". Jego debiut fabularny, „Pierwszy krzyk", opowiadał o perypetiach młodej pary małżeńskiej, spodziewającej się narodzin dziecka. Narracja, oparta na doświadczeniach „cinéma-vérité", była wierna stylowi dokumentalnemu, jednakże już w tym filmie reżyser próbował narzucić opowieści uniwersalny, ponadczasowy charakter. W późniejszych filmach („Żart", „Waleria i tydzień cudów") Jireš zainteresował się poetyką baśni, surrealizmu i groteski. Jego utwory stały się więc dalekie od dosłownego opisu świata.

W nowym filmie „... i pozdrawiam jaskółki" reżyser sięgnął do czasów okupacji. Punktem wyjścia stały się głośne listy młodej działaczki komunistycznej, Maruški Kudeřikovej, które powstały w celi śmierci. Jireš nie tworzy jednolitej biografii dziewczyny. Jego film składa się jakby z dwóch warstw opisowych. Ramę kompozycyjną stanowią sceny z więzienia. Maruška, przebywając w celi z młodą towarzyszką, wspomina lata dzieciństwa i młodości. Urodziła się w malowniczej miejscowości położonej w Sudetach. Bezpośrednio po Układzie Monachijskim, rodzinna miejscowość bohaterki znalazła się pod okupacją. Od pierwszych chwil Maruška przystępuje do tajnej organizacji, walczącej z Niemcami. Widzimy ją jak przewozi przez kordon wojska ważne materiały, pracuje jako robotnica w jednej z fabryk. Sceny te są pogodne, pełne radości i światła. Reżyser narzucił im lekką, poetycką patynę wspomnień.

W przeciwieństwie do „obrazków z przeszłości", sceny w celi zostały zrealizowane w sposób ascetyczny, chłodny. *„Łatwo w nich się doszukać* — pisze T. K. w »Film a divadlo« — *pewnej dyscypliny artystycznej będącej parafrazą »Ucieczki skazańca« Roberta Bressona i utworów Carla Th. Dreyera".*

Jireš eksponuje charakterystyczną warstwę dźwiękową. Słychać nieustanny szczęk zamykanych drzwi żelaznych, zgrzyt kluczy. Te oschłe, sugestywne dźwięki kontrastują ze śmiechem dziewczyny, wciąż beztroskim, nawet w obliczu śmierci. Maruška, zgodnie z przekazami jej matki, rodziny, jest ukazana jako dziewczyna pełna radości i życia. *„Taką pozostała do końca swych dni* — mówi Jaromil Jireš. — *Gdybym usiłował ukazać jej sylwetkę w stylu posągowym, nadmiernie heroicznym, byłoby to niezgodne z prawdą. Heroizm Maruški odnaleźć można nie w jej zachowaniu, lecz w działaniu, w tym co czyniła jako bojowniczka tajnej organizacji walczącej z Niemcami".*

W stosunku do poprzednich filmów widać w „... i pozdrawiam jaskółki" kolejną ewolucję twórczości Jireša. Tak, jak dawniej groteska i surrealizm zastąpiły dokumentalny opis życia, teraz w miejsce świata snu pojawia się konkretna rzeczywistość, ale ujęta z pozycji kina, które opanowało już „poszukiwanie straconego czasu", czas przeszły; widać tu wpływy Alaina Resnais i ascetycznej dyscypliny Roberta Bressona.

Ze wszystkich dawnych reżyserów „nowej fali" Jireš wykazuje największą żywotność. Jego twórczość cechuje ciągłe poszukiwanie nowych doświadczeń, przy czym charakterystyczna staje się powściągliwość i lakoniczność wypowiedzi. Kto pamięta żywiołowy, niezdyscyplinowany „Pierwszy krzyk", znajdzie w nowym filmie Jireša potwierdzenie talentu reżysera, który wiele dawnych tematów potrafi pokazać z większą dojrzałością, nie rezygnując bynajmniej ze wszystkich właściwości swego oryginalnego, niepowtarzalnego stylu: wyostrzonej obserwacji zachowania człowieka i umiejętności narzucania pewnym, najbardziej nawet błahym scenom, cech uniwersalności i humanistycznego posłania.

JASK

„... a pozdravuji vlaštovky", film produkcji czechosłowackiej, reż. Jaromil Jireš

Dyscyplina i poezja
Magda Vašaryova

głosy i głosy

SEKRET KOMIKA

Niezwykłe powodzenie filmów Luisa de Funèsa w jego ojczystym kraju, a znacznie mniejsze poza granicami, skłania Zygmunta Kałużyńskiego (POLITYKA, nr 34/72) do przypuszczenia, że aktor ten w odczuciu Francuzów **„jest typowo tutejszy, miejscowy, własny". „Komizm** — zdaniem krytyka — **nie miewa tajemnic intelektualnych"**, to też **„śmiech, żeby szerzył się jak piorun, musi być «swój»".**

Z dalszych wywodów wynika, że owa typowa tutejszość i swojskość, to po prostu mieszczańskość. Francuzi są społeczeństwem mieszczańskim i de Funès to zrozumiał. **„On** — czytamy — **wcielenie współczesnego małego mieszczucha francuskiego. Ale czy małego? De Funès występuje zawsze jako lepszy niż drobny: z reguły bywa dyrektorem banku, kierownikiem firmy prosperującej czy, jak w »Człowieku orkiestrze« szefem międzynarodowego baletu damskiego. Jest on cokolwiek większy wymiarami niż ów przedsiębiorca sklepikarski, Francuz milionowy, który przychodzi śmiać się z niego. I tak być powinno! Ponieważ bawimy się najlepiej kimś, kto jest jak my, lecz powiodło mu się bardziej niż nam, i teraz kompromituje się w naszych oczach, jednak nie na tyle, byśmy utracili serce dla niego, czy raczej dla tej jego cząstki, którą rozpoznajemy jako własną — owej najlepszej (u de Funèsa: poczciwość, silniejsza wreszcie, niż łapczywość na dochód). Sekret komika, to jest pochlebianie tym, których reprezentuje, najpierw wywyższając się nad nich jako lepszy, potem poniżając się jako śmieszny, wreszcie rozczulając ich jako podobny."**

I dalej: **„De Funèsa wyniosła historia: jego godzina wybiła, gdy w latach 60-tych drobny przedsiębiorca francuski, ze swoją mentalnością wypełniającą kraj, poczuł się znowu lepiej po latach niepewności. W naszych oczach, migocze on światłem cokolwiek odbitym, ale nawet z perspektywy warszawskiej może mieć swoje wdzięki. Mianowicie de Funès jest, jedynym bodaj w kinie dzisiejszym, spadkobiercą farsy bulwarowej, która i u nas miała swoją tradycję (...)"**

Swego czasu André Bazin uznał za truizm twierdzenie, że **„film francuski mało przejawił talentu dla komedii"**. Znakomity krytyk, który Maxa Lindera i Jacquesa Tatiego uważał za zjawiska wyjątkowe, potwierdzające regułę, nie dożył filmów de Funèsa. Gdyby je jednak zobaczył — nie zmieniłby chyba swego zdania.

KOLEJNE FIASKO

Zaczęło się już w 1949 roku. Na zjeździe filmowym w Wiśle ogłoszono konkurs na scenariusz filmu fabularnego o tematyce współczesnej. Laureat konkursu, utwór pt. „Gromada", nie stał się podstawą wybitnego filmu, ale umożliwił i przyspieszył debiut jednego z najznakomitszych naszych twórców, Jerzego Kawalerowicza. Urządzane później konkursy na scenariusze i nowele filmowe nie dały żadnych konkretnych rezultatów. Niedawno rozstrzygnięty został konkurs na nowelę filmową na temat: „Polska młodzież pracująca". Skomentował go na łamach „TRYBUNY LUDU" (nr 232) przewodniczący jury, pisarz i filmowiec, Aleksander Ścibor-Rylski:

„Poziom konkursu, mimo nadesłania 130 prac, nie był wysoki. Nie chodziło o wyłowienie talentów, ale liczyliśmy na przedstawienie spraw i wydarzeń nowych, świeżych, sytuacji podpatrzonych, które mogłyby stać się pomysłami filmowymi. Fakt, że nie przyznano pierwszej nagrody, świadczy już o poziomie prac zgłoszonych przez autorów."

I jeszcze wyznanie końcowe: **„Nie wierzę, aby tego typu konkursy w jakiś istotny sposób mogły pomóc zespołom filmowym. Wprowadzają ożywienie, ale odnosi się to do niewielkiego procentu nowel."**

Może jednak następny okaże się lepszy...

KAPPA

Oskarżenie wojny

NAPOLEON POD WATERLOO

18 czerwca 1815 roku, w okolicach Waterloo, wioski położonej w pobliżu Brukseli, wojska Napoleona spotkały się z angielską armią Wellingtona. Początkowo Napoleon zyskał przewagę, atakował zamek Hougoumont, zdobył siedzibę Wellingtona na farmie La Haie Sainte. Jednakże z nadejściem wojsk pruskich, dowodzonych przez marszałka Blüchera, szala zwycięstwa przechyliła się na stronę koalicji.

Tyle mówi historia. Siergiej Bondarczuk spróbował odtworzyć autentyczne wypadki w swoim filmie „Waterloo“. Jak powiada, tym skwapliwiej zdecydował się na realizację, iż wydarzenia schyłku epoki napoleońskiej są jakby przedłużeniem spraw, które poruszał w wieloczęściowej adaptacji Tołstojowskiej „Wojny i pokoju“. Przed przystąpieniem do zdjęć reżyser przewertował wszelkie możliwe źródła dotyczące epoki. Obejrzał wszystkie filmy poświęcone osobie cesarza Francuzów. „Waterloo“ powstało we współprodukcji radziecko-włoskiej; zagrali aktorzy angielscy, amerykańscy, włoscy, francuscy i radzieccy. Mimo współpracy artystów z wielu krajów, powstał film całkowicie z ducha rosyjski.

Bondarczuk przedstawia racje obu walczących stron. Napoleon jest — zgodnie z jego zamysłem — dowódcą ukształtowanym przez Rewolucję Francuską. Zachowuje się wobec żołnierzy z ojcowską troskliwością, dba o nich. W chwili, kiedy go poznajemy jest to jednak człowiek, który zapomniał o ideałach młodości. Pragnie się zemścić za doznane upokorzenia, stara się zaspokoić swoje ambicje. Doprowadza to, oczywiście, do ciągłego, absurdalnego rozlewu krwi, który staje się jedynie kaprysem władcy.

Jego antagonistę, Wellingtona, Bondarczuk ukazuje zupełnie inaczej. To urodzony arystokrata, elegancki, o nieskazitelnych manierach i iście angielskim poczuciu humoru. Na każdym kroku podkreśla swój dystans wobec podwładnych. Wyraża się o żołnierzach pogardliwie, jako o głupcach, tępakach, wałkoniach. Żołnierze boją się go, odczuwają na wojnie taki sam strach, jak w czasie pokoju, kiedy pracują dla swych panów.

Zdawałoby się, że — mimo wszystkich indywidualnych wad — racja jest po stronie Napoleona. Wellington wydaje się, na jego tle, postacią z epoki, którą pogrzebała Rewolucja Francuska. Obserwując obu partnerów spod Waterloo, mogłoby się wydawać, że wraz ze zwycięstwem Wellingtona świat cofa się wstecz, powraca dawna epoka feudalna.

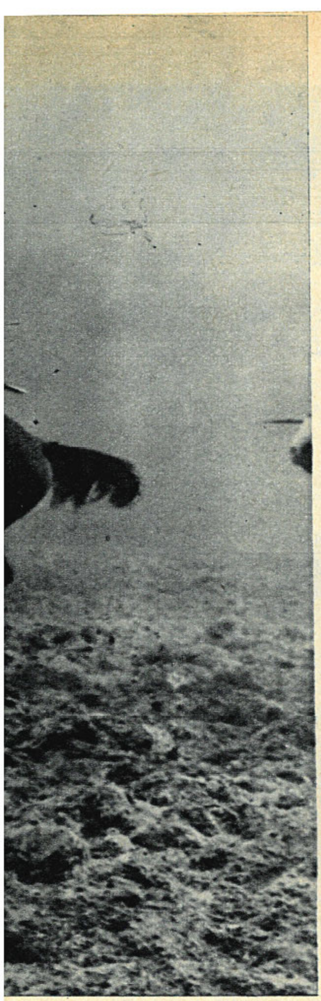
Tak jednak nie jest — twierdzi Bondarczuk. Nie zapominajmy bowiem, że obok racji jednostkowych Napoleona i Wellingtona, ich umiejętności wojskowych i strategicznych, istnieje racja historyczna. A ta jest, co brzmi paradoksalnie, po stronie arystokraty Wellingtona. Reprezentuje on w gruncie rzeczy świat, który ma już dość wojen, ciągłych tragedii ludzkich. Napoleon przegrywa pod Waterloo nie dlatego, że w decydującym momencie dostał ataku bólów żołądka, ani nie dlatego, że szwadron kawalerzystów marszałka Neya szarżował zbyt ryzykownie. Na głowę cesarza Francuzów wyrok wydała historia. Jeden człowiek nie może rzucić wyzwania całemu światu, trzymając go w nieustannym szachu. Historia uczy, że wcześniej czy później jednostka taka musi ponieść klęskę. Ambicje stają się karykaturą, gdzieś zwykle istnieje kres wszelkich marzeń. Jeden nieprzemyślany krok przekreśla wszystko i skazuje uzurpatora i jego podwładnych na zagładę. Nie można bowiem swych racji jednostkowych realizować zbyt długo kosztem racji społecznych.

Film Bondarczuka nie tylko prezentuje racje obu stron i dochowuje wierności zapisowi historycznemu, ale jest także interesujący w warstwie wizualnej. Efektownie wypadły sceny batalistyczne — doświadczenia „Wojny i pokoju“ nie poszły więc na marne. Szczególnie warto wyróżnić długą panoramę przez pole bitwy, ukazującą nie tylko usytuowanie wojsk przeciwników, ale także topografię terenu, na którym toczyły się walki. Ułatwia to widzom orientację w późniejszej części filmu, kiedy dochodzi do niesłychanie szybkiego tasowania wojsk.

Drugim ważnym momentem jest szarża marszałka Neya. Błyskają szablę i końskie kopyta. Pod naporem sił przeciwnika cofają się szeregi angielskiej piechoty. Ale chaos tylko na chwilę wkrada się w szeregi walczących. Wkrótce na donośny rozkaz dowódcy żołnierze ustawiają się w szczelne czworoboki, które daremnie objeżdża konna jazda. Następuje pogrom nacierających, padają oni pod gradem żołnierskich kul. Dramatyczne to wydarzenie zostało sfilmowane z lotu ptaka, widz otrzymuje przez cały czas jasny przegląd sytuacji.

Nieustanny jazgot, szczęk broni, zostaje w środkowej partii filmu skontrastowany z ciszą zakończenia. Martwe ciała leżą na po-

JANUSZ SKWARA



bojowisku. Na moment pojawiają się hieny ludzkie, zdzierające mundury z zabitych. Rychło jednak odpędza je huk wystrzałów na wiwat. Hieny uciekają, na pobojowisko wjeżdża samotny Wellington i w zamyśleniu przygląda się swemu triumfowi, odniesionemu za tak przerażającą cenę. To, co mówi: ***„Nawet wygrana bitwa ma swój niesamowity wygląd"***, jak również okrzyk szeregowego żołnierza angielskiego, który słyszymy tuż przed końcem walki: ***„Ludzie, w imię czego się wszyscy zabijamy"*** — to cały komentarz, wstrząsający w swej pacyfistycznej wymowie.

Pięknie także ów pacyfistyczny sens filmu podkreślił w jednym z wywiadów odtwórca roli Napoleona, amerykański aktor Rod Steiger: ***„Zachwycam się Napoleonem, ale nie lubię go, gdyż jestem pacyfistą i odnoszę się negatywnie do wojen, sławy i innych atrybutów władzy, które zdobywa się krwią"***.

Sądzę, że pod taką opinią podpisałby się także Siergiej Bondarczuk. Realizując swój film i wiernie odtwarzając fakty historyczne, nadał im głęboką, humanistyczną wymowę. „Waterloo" jest po prostu oskarżeniem wojny — i w tym właśnie najtrafniej przejawia się duch Tołstojowskiej „Wojny i Pokoju".

JANUSZ SKWARA

„Waterloo" (ZSRR — Włochy), reż. Siergiej Bondarczuk

Dwie panienki jadą do stolicy

Przez pierwsze pół godziny projekcji węgierskiego filmu Gézy Böszörményi „Jaskółki" miałem wrażenie, że kiedyś go widziałem, tylko że tamten był bardziej drapieżny, bardziej bezwzględny. Po upływie owej pół godziny analogie przestały istnieć, zaczęło się inne, choć przecież również znane kino. Janusz Kondratiuk rozstaje się z bohaterkami swego filmu „Dziewczyny do wzięcia" w sytuacji do złudzenia przypominającej pierwsze sceny „Jaskółek": przygoda trzech dziewczyn, przyjeżdżających do Warszawy w poszukiwaniu „odmiany", niczego w ich egzystencji nie zmienia, dostarczy jednego wspomnienia więcej, nic nie znaczącego doświadczenia. To wszystko. W „Jaskółkach" natomiast akcja toczy się dalej, ku finałowi, który łatwo przewidzieć: dwie młode mieszkanki małej wioski znajdą wreszcie swe „spokojne przystanie", choć przecież nie tam, gdzie ich szukały.

Prawdopodobnie gdybym oglądał „Jaskółki", nie znając „Dziewczyn do wzięcia" Kondratiuka, odebrałbym je lepiej. Jest tu bowiem problem istotny, a może nawet charakterystyczny dla naszych czasów, problem zacierających się barier społecznych, kolejnej „wędrówki ludów", zmieniania się wsi w osiedla, miast w wielkie wsie. Nie przypadkiem przecież w Polsce i na Węgrzech powstały nieomal w tym samym czasie dwa filmy, których początek jest identyczny. Pociąg, jadący z prowincji do metropolii, wiezie już nie chłopców, zdążających na wielkie budowy i do wielkich fabryk, lecz dziewczyny — ciekawe świata, szukające przygody i nowych wrażeń, pragnące zobaczyć na własne oczy to wszystko, co oglądają dzięki małemu ekranowi, co kusi odmiennością. Mały telewizyjny ekran, stołeczny dziennik, szybki pociąg, przemiany obyczaju, wszystko to czyni świat mniejszym, a przez to łatwiej osiągalnym. Czemu nie spróbować szczęścia gdzie indziej? Wystarczy przecież wrzucić kilka łaszków do tekturowej walizki, wymknąć się z domu. A potem — już mieszkając w robotniczym hotelu — można nauczyć się modnych tańców, zawierać nowe znajomości, jak najwięcej znajomości i czerpać szczęście pełnymi garściami. Tak myślą „dziewczyny do wzięcia", naiwne „jaskółki", kołujące nisko, tuż, tuż nad ziemią. Ale takie kołowanie grozi w każdej chwili nieprzyjemnym wypadkiem.

Węgierskich „dziewczyn do wzięcia" wypadki takie nie omijają: nie zaplanowana ciąża, chłopak, któremu zwłaszcza w tak odmiennej sytuacji żeniaczka nie w głowie, bolesny zabieg, jakaś zakończona fiaskiem przygoda z posiadaczami samochodu dostawczego. Krótka radość, milknący śmiech i wreszcie chwila refleksji. Czym różni się Budapeszt od małej wioski „jaskółek"? Jakie jest to poszukiwane, wyimaginowane szczęście? Może różna jest tylko forma. Na wsi można wypić kubek mleka „prosto od krowy"; w mieście mleko zostało

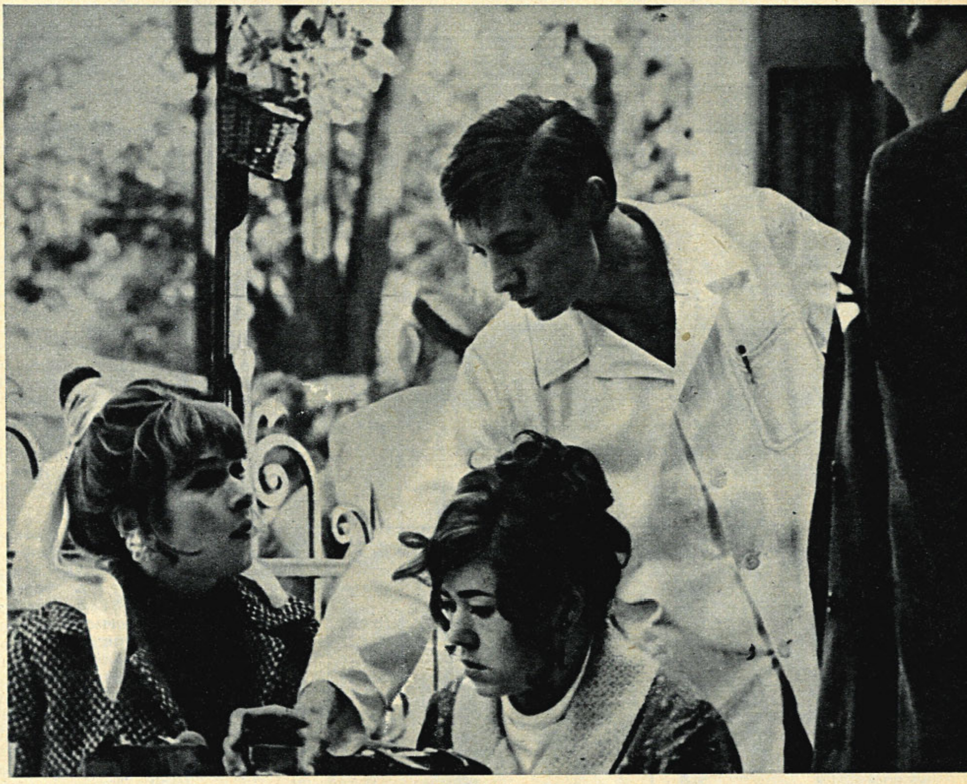
KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

sztucznie osłodzone i zagęszczone — trzeba je dopiero wycisnąć z tubki i rozwodnić, by smak był ten sam.

Jedna z „jaskółek" wraca po nieudanym locie do domu, do czekającego wytrwale narzeczonego. Druga przyjedzie później, by uczestniczyć w ślubnych uroczystościach przyjaciółki; po okresie fascynacji posiadaniem „własnego" pokoju w wiejskim zajeździe, odegraniu roli gościa we własnym domu, także znajduje swe „małe szczęście" tam, gdzie się go najmniej spodziewała. Chłopak, który towarzyszył jaskółkom w wielko-przedmiejskich wędrówkach, teraz okazuje się godny uwagi. A więc im również skromna wiejska orkiestra zagra wreszcie weselnego marsza Mendelssohna. Ciąg dalszy będzie równie banalny.

Interesujące ze względu na problem, który starają się rozwikłać, są „Jaskółki" utworem wątpliwym myślowo i formalnie. Zbudowano je ze starych, dawno już zużytych schematów, stanowiących stylistycznie echa „szkoły czeskiej". Bo czyż mogą nas zafrapować konkluzje typu: „szukaj szczęścia blisko". Jeśli jednak warto zobaczyć węgierskie „dziewczyny do wzięcia", to nie tylko po to, by porównać je z polskimi „jaskółkami"; również dlatego, że jest tam kilka naprawdę zabawnych scen, w których rzeczywistość, ta znana doskonale, uległa artystycznej, niemal surrealistycznej interpretacji i zyskała inny wymiar.

„Jaskółki" (Węgry), reż. Géza Böszörményi



Ciekawość świata

Ila Schütz i Ildiko Bausagi

Aktorstwo Wojciecha Pszoniaka jest nowym, rewelacyjnym zjawiskiem w naszym filmie. Po niezwykłej kreacji Wierchowieńskiego w teatralnych „Biesach", Andrzej Wajda powierzył mu odtworzenie postaci Chrystusa w telewizyjnym filmie „Piłat i inni". Z kolei Wojciech Pszoniak zagrał postacie dziennikarza i Stańczyka w ekranizacji „Wesela". Jeszcze nieznane widzom, role te staną się zapewne wydarzeniem.

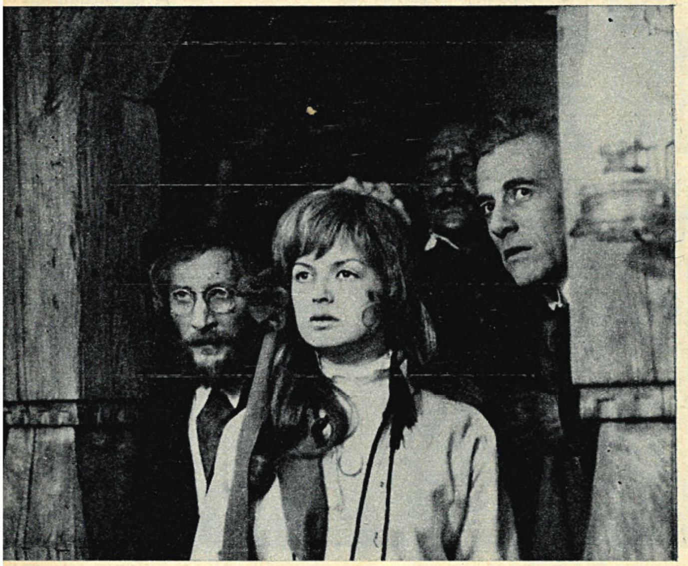
Dziennikarz w ekranizacji „Wesela"

Praca z Wajdą była dla mnie wielką przygodą

ROZMOWA Z WOJCIECHEM PSZONIAKIEM

— Nie należy pan do młodzików, jednak dopiero niedawno ukończył pan szkołę teatralną. Co spowodowało tak późny, jak na aktora, start zawodowy?

— Nie sądziłem, że zostanę aktorem. Trafiłem do tego zawodu drogą okrężną. Po ukończeniu szkoły wstąpiłem na dwa lata do wojska, próbowałem sił w orkiestrze wojskowej. Później zapisałem się do liceum muzycznego; grałem na oboju. Porzuciłem jednak szkołę muzyczną, zacząłem pracować, ucząc się jednocześnie w „wieczorówce". Dwa razy bezskutecznie zdawałem maturę, by w końcu stanąć do egzaminów w warszawskiej szkole teatralnej. Nie zostałem przyjęty z powodu „braku wrażliwości oraz warunków zewnętrznych". Spróbowałem więc szczęścia w krakowskiej szkole teatralnej i egzamin zdałem pomyślnie. Nie miałem jednak matury. Zostałem więc przyjęty niejako na kredyt i dopiero po zdaniu egzaminu dojrzałości stałem się pełnoprawnym studentem szkoły. Na czwartym roku byłem już asystentem.



W „Weselu" — w scenie zbiorowej

— Pomimo, że występował pan z dużym powodzeniem w tak znanych spektaklach krakowskiego Teatru Starego, jak: „Anabaptyści", „Klątwa", „Sędziowie", „Pastorałka", „Poskromienie złośnicy", „Sen nocy letniej" (głośna rola Puka), zyskując świetne oceny, to jednak sławę i to zarówno w Krakowie, Warszawie, jak i w Londynie czy Zurychu, zyskał pan kreacją Wierchowieńskiego w „Biesach" Wajdy.

— Zastanawiając się nad obsadą „Biesów", Wajda w pewnej chwili zapytał mnie kogo widziałbym w roli Wierchowieńskiego, po czym, nie czekając na odpowiedź, rzucił: „To pan powinien go zagrać". Byłem zaskoczony, bowiem Wajda widział mnie tylko w tak zdawałoby się odmiennej roli Szekspirowskiego Puka; osobiście zaś sądziłem, że powinienem raczej zagrać Szatowa.

Przystępując do pracy nad rolą Wierchowieńskiego, próbowałem przede wszystkim docieć skąd bierze się u niego potrzeba szantażu, prowokacji, zbrodni, owa straszliwa pasja aktywności, która nie służy do osiągnięcia konkretnego celu, lecz zaspokaja jedynie nienasyconą potrzebę nieustannego działania. Doszliśmy do wniosku, że wynika to z jego stosunku do Stawrogina, w którym podziwiał „niezwykły talent do zbrodni". Związek ten wydaje się być zdeterminowany przez czynniki natury emocjonalnej, biologicznej. Coś z bałwochwalczego uczucia ulubionego adiutanta do wodza; coś z podziwu pomieszanego z zawiścią — wobec mistrza; wreszcie coś z dwuznacznej fascynacji mrocznym pięknem postaci. Czynienie zła wydaje się być koniecznością Wierchowieńskiego, a jest to zło tak wielkie, że zasługuje na uwagę.

Dlaczego jednak Wierchowieński tak postępuje? Jakie mechanizmy sterują jego poczynaniami? Ta niemożność uchwycenia motywów działania, zracjonalizowania intencji tej postaci, ta „niewiedza" — określiła jej kształt sceniczny. Stąd zdyszany, konwulsyjny rytm gry, zamierający, to znów osiągający ogromne przyspieszenie, stąd operowanie kontrastami, stąd zmienność, nerwowości, ruchliwości tej postaci, która jak gdyby pragnęła możliwie najkrócej pozostawać sama ze sobą; stąd wreszcie owo wrażenie działania „w locie", pozostawanie w nieustającej pogoni za czymś, co może nieoczekiwanie przybrać kształt spełnienia.

— W czasie realizacji „Biesów" dochodziły słuchy, że metody

Wajdy, przeniesione do teatru z filmowego planu, budzą opory wśród aktorów, nie nawykłych do stylu pracy twórcy „Popiołu i diamentu".

— Nie uległem panice, jak wielu moich starszych kolegów, dla których metody Wajdy, burzące ich dotychczasowe wyobrażenia o pracy w teatrze, były trudne do przyjęcia. Jestem zbyt krótko w teatrze, by pozwolić sobie na luksus nawyku i rutyny. Dlatego praca z Wajdą była dla mnie wielką przygodą; czymś na co się czeka. Wydaje się, że szybko doszliśmy do porozumienia; stałem się, rzecz jasna — nieoficjalnie, kimś w rodzaju jego asystenta.

— Czy może pan powiedzieć, na czym polegała owa niezwykłość pracy z Wajdą?

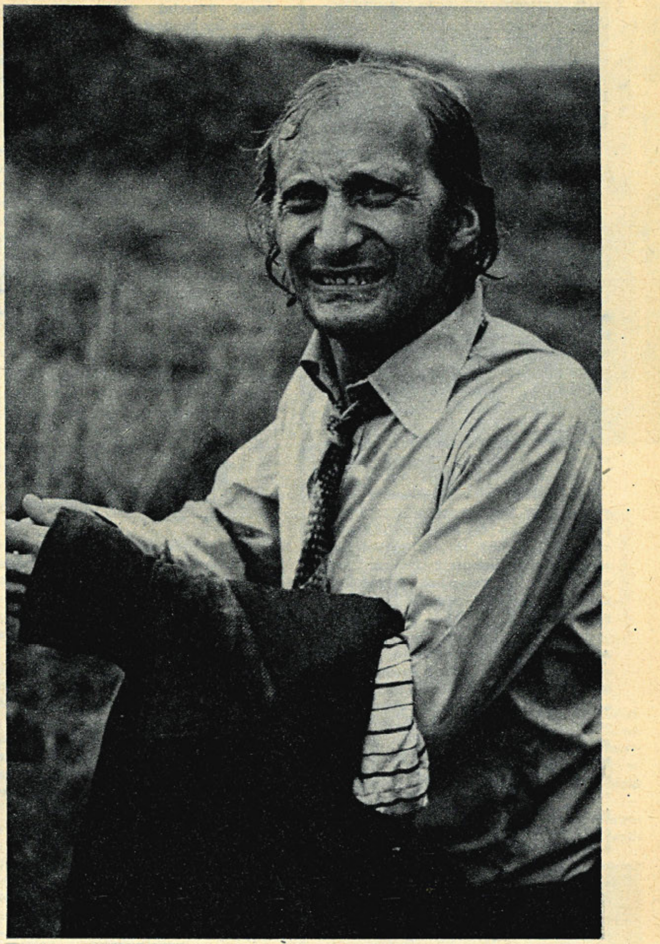
— Wajda nigdy nie potrafił mi powiedzieć, w jaki sposób mam zagrać tę czy inną scenę; jak wejść, jak wyjść, z której strony podejść do partnera. On po prostu rozmawiał, monologował, dyskutował, malował słowami i gestem nastroje. Ja i moi koledzy staraliśmy się te nastroje przełożyć na język konkretnych scenicznych działań. Ta, jak ją określam, malarsko-muzyczna metoda Wajdy, wyzwalająca ambicje i pobudzająca wyobraźnię, pozostawia aktorowi znaczny margines dla własnych prób, poszukiwań i interpretacji, co z kolei ujawnia nieoczekiwane zasoby inwencji, możliwości. I jeszcze jedno: przy tej metodzie wszelkie decyzje podejmuje się na scenie, niby na polu bitwy, gdzie nie ma czasu ani miejsca na kunktatorstwo, na „pracę w domu", gdzie wszystko jest wynikiem ciągle zmieniającej się sytuacji, nieoczekiwanych okoliczności, zaskakujących skojarzeń, wysokiej temperatury emocjonalnej. Ten rodzaj pracy ogromnie mi odpowiada. Kiedy wiem już o czym jest i w jakim kierunku rozwija się moja rola, to jawi mi się ona w postaci jakby utworu muzycznego z jego rytmem, harmonią, kulminacjami, pauzami; utworu budzącego moje emocje, tworzącego stan napięcia. Działanie aktora, przynajmniej w moim odczuciu, wynika bowiem z emocji; myśl, refleksja jest dopiero jej następstwem.

— Po satanicznej roli Wierchowieńskiego, zagrał pan postać Chrystusa w filmie telewizyjnym...

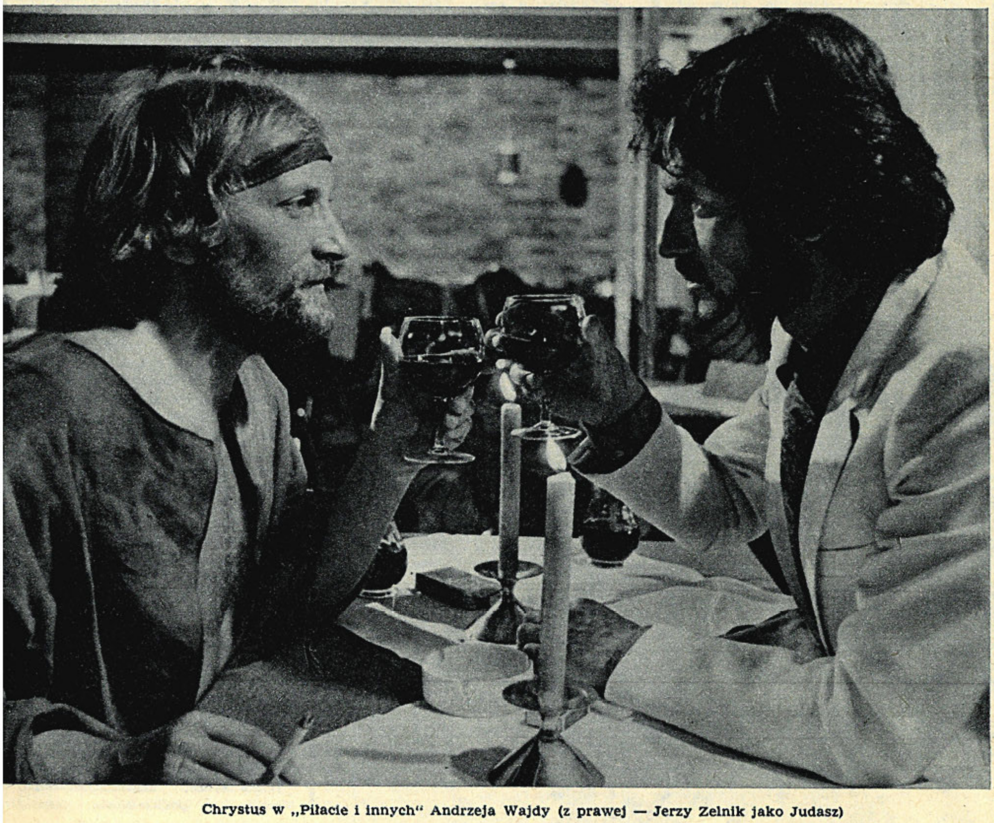
— Ogromnie trudna rola. Wyobrażenia o postaci Chrystusa towarzyszą nam przecież od dzieciństwa, obciążają pamięć stereotypami. To bardziej mit niż realna postać. A przecież musiałem pokazać żywego człowieka. W tej roli grozi zarówno niebezpieczeństwo stylizacji, jak i nadmiernej prostoty. Początkowo spróbowałem Chrystusa zagrać „jak w życiu". „Jeżeli tak wejdziesz, to nikt cię nie zauważy" — powiedział Wajda. Doszliśmy do wniosku, że przy zachowaniu koniecznego umiaru i prostoty, Chrystus musi się jednak wyróżniać spośród tłumu, musi zwracać uwagę, intrygować. Starałem się więc go zagrać prosto, ale jednocześnie z ową wewnętrzną intensywnością, która przyciąga uwagę, każe się temu skromnemu człowiekowi uważniej przyjrzeć. Chciałem, żeby czuł głód, ból i strach, żeby znał zło, a jednocześnie, żeby zachował ową naiwność, będącą stanem ducha, mającym moc oczyszczenia. Ktoś po obejrzeniu filmu powiedział, że gram chytrego Chrystusa. Był to dla mnie największy komplement. A więc nie mit, nie symbol, nie wzorzec, nawet nie „super-star", ale żywy człowiek, który potrafi być chytry.

— Kolejnymi pańskimi osiągnięciami, czekającymi dopiero na ujawnienie, są postacie Dziennikarza i Stańczyka w „Weselu" Wajdy.

— Zagranie postaci, z których jedna stanowi rodzaj alter ego drugiej, to zawsze trudne, ale też i pasjonujące zadanie dla aktora. W teatrze wszystko jest proste, rozgrywa się bowiem według ustalonej od wieków konwencji. Po prostu wchodzi dwóch ludzi, z których jeden jest trochę inaczej ucharakteryzowany i bardziej dziwacznie ubrany, rozpoczynają dyskusję i dopiero wtedy można się zorientować kto jest kto. Inaczej w kinie, gdzie nawet przy zachowaniu daleko idącej umowności, działa element zaskoczenia, niespodzianki, sugestii, dając efekt „prawdy". I tylko w kinie można pokazać ulotność owych zjaw, a jednocześnie ich realność. Są one bowiem projekcją myśli bohaterów, idei. W tym duchu starałem się zagrać rolę Stańczyka. Ta postać w moim odczuciu, to jakby „głos sumienia" Dziennikarza. Dziennikarz to człowiek zgorzkniały, sarkastyczny, świadomy jest bowiem zła, a jednocześnie własnej niemocy, jałowości owego czekania i snów o potędze. Ten dramat niemożności starałem się przedstawić przy pomocy bardzo gwałtownych, wyrazistych środków, które w moim pojęciu najpełniej pozwoliły oddać ową dezintegrację osobowości Dziennikarza. Postać Stańczyka, prawem kontrastu, potraktowałem znacznie mniej ekspresyjnie; to jakby echo myśli Dziennikarza, które materializują się na moment, a potem rozpływają. Stańczyk pojawia się wcześniej, w ułamku chwili, jak gdyby Dziennikarz czuł, że ktoś go prześladuje, stoi za plecami.



Najnowsza rola w „Przeprowadzce" Jerzego Gruzy



Chrystus w „Piłacie i innych" Andrzeja Wajdy (z prawej — Jerzy Zelnik jako Judasz)

Rozmawiał:
ANDRZEJ MARKOWSKI

Mówi

Sam Pennebaker

Jest, obok Richarda Leacocka, najwybitniejszym dzisiaj dokumentalistą w Stanach Zjednoczonych, pionierem kierunku określanego jako „cinéma-direct" — kino bezpośrednio chwytające rzeczywistość. Realizuje filmy od osiemnastu lat. Wśród 25 utworów nakręconych w tym okresie najbardziej znane są pełnometrażowe dokumenty: „Monterey Pop", „Nie patrz wstecz" (o Bobie Dylanie), „Keep on Rockin" (poświęcony powrotowi dawnych gwiazd muzyki rock and roll) i „O pierwszej po południu" — reportaż z realizacji nieukończonego filmu Jean-Luc Godarda o USA.

Pennebaker jest reżyserem i operatorem. W czołówkach wielu filmów jego nazwisko figuruje w rubryce: autor zdjęć; był m. in. operatorem słynnego dokumentu Leacocka „Primary" — o kampanii wyborczej Kennedy'ego i Humphreya w 1960 roku.

— *Nie uważam się za specjalistę od wszystkich filmowanych przeze mnie tematów* — mówi Pennebaker. *Staram się zawsze znaleźć kogoś, kto w danej dziedzinie wie więcej ode mnie i właśnie ten człowiek staje się bohaterem mego filmu. Kiedy więc, na przykład, kręciłem film o mistrzu szachowym Bobby Fischerze, nie pretendowałem do roli znawcy tej dziedziny sportu. Dlatego też nigdy nie uważam się za reżysera mych utworów, są nimi filmowani przeze mnie ludzie. Pozostawiam szeroki margines dla rzeczy przypadkowych, dla tego wszystkiego, co może zdarzyć się na planie i czego nie sposób przewidzieć w scenariuszu. Daję więc filmowanym przez siebie ludziom maksimum możliwości nakreślenia swych własnych autoportretów przed kamerą.*

Montuję już w czasie procesu zdjęciowego. Zbieram po prostu wszelkie dostępne informacje, a podczas montażu nadaję im znaczenie i sens. Ale nie jest to sprawa zmian, modyfikacji tego, co zanotowała moja kamera. Przecież publiczność natychmiast by to dostrzegła. Przyznaję, że nie jestem całkowicie obiektywny. Zawsze jednak staram się być lojalny, uczciwy wobec ludzi, którzy znaleźli się u mnie na planie.

Ludzie postawieni przed kamerę grają samych siebie. Oto dlaczego tak trudno jest realizować filmy poświęcone aktorom. Wydaje mi się, że w pracy dokumentalisty najważniejszy jest jasny, wyraźny stosunek autora do filmowanego modela czy tematu. Określenia w rodzaju „cinéma-vérité" czy „bezstronna kamera", tak modne dzisiaj wśród dokumentalistów amerykańskich, drażnią mnie. Praca dokumentalisty nie polega przecież tylko na patrzeniu przez wizjer kamery.

Kto, co, gdzie?

LONDYN. Stanley Kubrick porzuca tematykę „science-fiction" i zwraca się ku przeszłości. Autor „Odysei kosmicznej: 2001" zamierza zrealizować film biograficzny o Napoleonie; aktualnie pilnie studiuje wszelkie dostępne źródła historyczne.

MONACHIUM. Harald Reinl kręci film przygodowy „Wycie czarnych wilków", oparty na motywach kilku opowiadań Londona.

RZYM. Marcello Mastroianni napisał scenariusz do filmu „Charlie Suger, kocham cię", który nakręci Michael Kenyon. Akcja rozgrywa się w Australii.

LONDYN. Angielscy producenci przygotowują monumentalny film o życiu admirała Horace Nelsona (1758—1805). Scenariusz oparty zostanie na sztuce Terence Rattigana, zdjęcia będą realizowane w wielu krajach. W roli tytułowej wystąpi Peter Finch, obok niego zagrają Anthony Quayle i Margaret Leight.

HOLLYWOOD. Po udanym debiucie reżyserskim („Buck i kaznodzieja" — zdjęcie 1), Sidney Poitier rozpoczął zdjęcia do kolejnego filmu przygodowego „Gorzki styczeń", który będzie — według słów autora — „heroiczną i piękną opowieścią o przyjaźni". Poitier zagra także rolę główną.

RZYM. Monica Vitti objęła rolę tytułową w filmie „Tosca" Luigi Magniego. Scenariusz został oparty na sztuce Victoriena Sardou, muzyka — na motywach opery Giaccomo Pucciniego.

LONDYN. Roger Moore, sławny „Święty", wystąpi jako James Bond w filmie „Żyć i pozwolić umrzeć". Reżyser nie jest jeszcze znany.

2 *Ideał żony*
Sophia Loren

1 *Heroizm i przyjaźń*
Sidney Poitier i Harry Belafonte

Premiery..

„Moje dzieciństwo"

Akcja filmu rozgrywa się w rok
1945, w małym górniczym mieście p
łożonym na południe od Edynburg
Bohaterem jest ośmioletni Jami
mieszkający wraz z babką i dwuna
stoletnim bratem Tommy'm w skrom
nym domku na przedmieściu. Jeg
dzieciństwo jest smutne i nędzn
nieznany ojciec, chora umysłow
matka, przebywająca w szpital
sztywna, surowa prezbiteriańsk
szkoła, chleb i mleko w ilości, kt
ra nie potrafi zaspokoić apetytó
wygłodniałych dzieci.

Jedynym człowiekiem, którego J
mie darzy uczuciem, jest Helmu
niemiecki jeniec wojenny, któ
wraz z innymi więźniami pracuje
polach sąsiedniej farmy. Ale woj
się kończy, a Helmut może wrócić
domu. Jego odjazd, wypadek bab
(być może śmiertelny) całkowic
wytrącają chłopca z równowagi. J
mie ucieka z domu, skacze z wi
duktu na dach przejeżdżającego wł
śnie pociągu. W ostatniej scenie f
mu siedzi skurczony na dachu, ki
dy pociąg zatrzymuje się daleko
jego miasteczka.

„Moje dzieciństwo" — debiut fab
larny angielskiego reżysera Billa D
uglasa — stanowi pierwszą część z
mierzonej trylogii autobiograficzn
Krytyka brytyjska z uznaniem pis
że Douglasowi udało się szczęśliw
uniknąć dwóch pułapek, w któ
zwykle wpadają autorzy podobny
reminiscencji: samorozgrzeszenia
natrętnego podkreślania aspekt

seksualnych. Skąpe dialogi, dyskretna oprawa muzyczna, skromna obsada aktorska (zaledwie w połowie składa się ona z aktorów zawodowych), monotonia pejzażu i wnętrz — wszystko to służy stworzeniu i wydobyciu nastroju, przypominającego klasyczny już dzisiaj film Marka Donskiego, oparty na trylogii Gorkiego.

Tylko zakończenie filmu jest, zdaniem krytyki, zbyt enigmatyczne. Nie wiadomo czy babka rzeczywiście umarła i czy Jamie naprawdę uciekł. Jeden z krytyków tak kończy swą recenzję: *„Dajmy Douglasowi pieniądze, a wtedy znajdziemy odpowiedź na te pytania w drugiej części jego trylogii — »Podróż powrotna«"*.

„Junior Bonner"

Tytułowy bohater najnowszego filmu Sama Peckinpaha (wyświetlanego, jak już pisaliśmy, na tegorocznym festiwalu w San Sebastian) jest gwiazdą rodeo. Zmęczony, bez grosza przy duszy, zraniony przez byka na jednym z widowisk, wraca do rodzinnego miasta Prescott w stanie Arizona, w przeddzień święta Niepodległości (4 lipca) i wielkich zawodów rodeo. Po jakimś czasie odnajduje matkę, która mieszka w przyczepie samochodowej i dowiaduje się, że ojciec — dawny champion rodeo — jest w szpitalu, gdzie kuruje obrażenia odniesione w pijackiej awanturze, a młodszy brat Juniora — Curly postanowił sprzedać rodzinną ziemię na działki pod domy dla emerytowanych obywateli Prescott. Wreszcie Junior spotyka ojca, zwolnionego na parę dni ze szpitala. Wobec niego musi się przyznać, że jest bez pieniędzy i nie będzie mógł mu sfinansować podróży do Australii. Tam właśnie stary Bonner zamierzał rozpocząć nowe życie, zająć się poszukiwaniem złota lub założyć owczą farmę.

W końcowych sekwencjach filmu widzimy Juniora na rodeo w Prescott. Ujarzmia rozjuszonego byka, którego boją się inni zawodnicy i zdobywa nagrodę pieniężną. Stwierdziwszy, że nie ma nic do roboty w rodzinnym mieście, odjeżdża z Prescott, wysyłając ojcu pieniądze na bilet pierwszej klasy do Australii.

„Z ulgą śledzimy — pisze brytyjskie pismo »Monthly Film Bulletin« — *powrót Peckinpaha na znajomy mu Dziki Zachód z pokazanej nieco tendencyjnie w »Nędznych psach« mrocznej Kornwalii. Atmosfera, temat i styl »Juniora Bonnera« każą myśleć o wspaniałych »Strzałach o zmierzchu«, dawnym filmie Peckinpaha. Ale Junior nie jest już prawdziwym mężczyzną z tradycyjnego Far Westu. To raczej »motelowy kowboj« (jak pogardliwie mówi o nim własny brat), przewożący swego konia z rodeo na rodeo w samochodowej przyczepie. Ale nie odnajdziemy tutaj nostalgii czy tęsknoty za starymi, dobrymi czasami, kiedy człowiek żył na szerokiej przestrzeni. Jest natomiast w tym filmie gorzka wiedza, że świat szybko się zmienia i nie pozostawia już miejsca indywidualistom. Junior i jego ojciec bezskutecznie szukają w świątecznym miasteczku spokojnego miejsca, gdzie mogliby szczerze porozmawiać. W końcu uciekają na stację kolejową, do jedynego cichego, pustego miejsca, tak jak niegdyś była nim preria"*.

Krytyka zwraca także uwagę na mistrzowskie potraktowanie przez Peckinpaha tematu rozbicia, kruszenia się tradycyjnych więzów rodzinnych. Jest to zresztą zasługą nie tylko reżysera i jego scenarzysty, Jeb Rosebrooka, ale także znakomitych aktorów ze Steve McQueenem (zdjęcie 5) na czele, oraz operatora Luciena Ballarda. Peckinpah i Ballard pokazali prawdziwe Prescott; miasto weselące się, a jednocześnie umierające.

W wielu recenzjach powtarza się opinia, że najznakomitsza w tym filmie jest scena w salonie, łącząca w nieskazitelną, choreograficzną całość uroczystości oficjalne i prywatne. Zdaniem cytowanego już „Monthly Film Bulletin", jest to zapewne najlepsza scena w całym dotychczasowym dorobku Peckinpaha.

Ciekawostki

Ideał kobiety

Wiedeński psycholog, dr Krenz, przeprowadził wśród pięciuset chłopców w wieku 15—20 lat ankietę na temat „Jaki jest twój ideał kobiety?" Większość uczestników podała, że wzorem pięknej kobiety i żony jest dla nich Sophia Loren (zdjęcie 2).

Podobne wyniki dała ankieta przeprowadzona wśród młodzieży wielu miast włoskich.

Zupełnie inne rezultaty przyniósł plebiscyt przeprowadzony wśród młodzieży wiejskiej. Co drugi chłopak chciałby mieć żonę podobną do swojej matki.

Bardotka a piłka nożna

Brigitte Bardot (zdjęcie 4) wystąpi w filmie sportowym. Sławny piłkarz brytyjski, George Best, postanowił nakręcić film o sobie i zaangażował jako partnerkę popularną aktorkę francuską. Best próbuje szans w filmie, jak wielu innych sportowców.

Na planie

George Sand i dzisiejsze kobiety

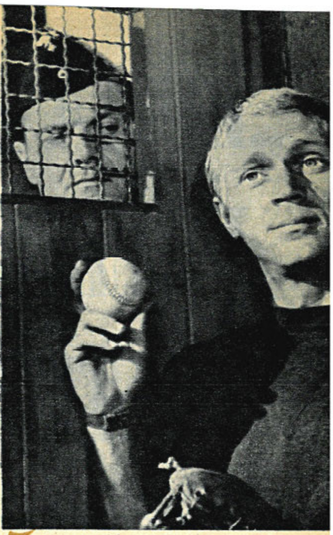
Park, stare drzewa, cisza i spokój, słońce przedzierające się przez liście. Stół nakryty koronkową serwetą, wokół niego ludzie w stylowych strojach: George Sand, Musset, Alfred de Vigny. Gawędzą, wypowiadając jednocześnie wiele słynnych zdań, utrwalonych w ich utworach.

Oto tło i bohaterowie realizowanego właśnie filmu „George, która..." Reżyseruje go debiutująca za kamerą dziennikarka i znana projektantka mody, Michèle Rozier. Rolę George Sand powierzyła aktorce Anne Wiazemsky, która przed kilku laty debiutowała w filmie Roberta Bressona „Na los szczęścia, Baltazarze".

— *Urzekła mnie* — mówi Anne Wiazemsky w wywiadzie dla „Le Monde" — *energia George Sand, jej dążenie do wyzwolenia się z pancerza krynolin i konwenansów. Zostałam aktorką, ale dokonało się to niejako bez mojego udziału. Wychowałam się w środowisku ludzi interesujących się sztuką, a ponieważ w mojej rodzinie było już zbyt wielu pisarzy (Anne Wiazemsky jest wnuczką wybitnego pisarza, François Mauriaca — przyp. red.), przyjęłam propozycję Roberta Bressona. Początkowo aktorstwo wydawało mi się rzeczą cudowną. Ale później zdałam sobie sprawę, że w gruncie rzeczy polega ono na wypełnianiu żądań innych ludzi. Chciałam nawet porzucić ten zawód, ale zaproponowano mi pracę w teatrze, a teraz — także i tę rolę filmową.*

Sądzę, że rzeczą najważniejszą dla sportretowania George Sand jest, prócz jej energii, umiłowania wolności, także jej chłonność artystyczna i zainteresowanie polityką. Przeczytałam dokładnie całą korespondencję i pobieżnie powieści tej pisarki. Jeszcze do niedawna mogłabym mówić na ten temat całymi godzinami. Dzisiaj już się od tego nieco uwolniłam i przede wszystkim staram się znaleźć wewnętrzną logikę postaci. W moim przekonaniu była to kobieta szukająca ciągle własnego ja. Nie odnalazła go nigdy. Rok 1848, klęska idei, których broniła, był zarazem momentem jej osobistej klęski.

Michèle Rozier patrzy podobnie na George Sand. Bohaterka jej filmu nie będzie synonimem skandalu. To tylko jej współcześni, ludzie ograniczeni, stworzyli wokół niej taką atmosferę.



5 *Western i współczesność*
Steve McQueen

Kronika

Zgon Pierre Brasseura

We włoskiej miejscowości Brunica koło Bolzano zmarł na atak serca znakomity aktor francuski, Pierre Brasseur. Urodził się w Paryżu w 1905 roku, karierę aktorską rozpoczął w latach dwudziestych.

Brasseur był aktorem charakterystycznym, znakomicie wygrywającym subtelne podteksty psychologiczne. Starsi widzowie pamiętają go zwłaszcza, we wspaniałej kreacji dziewiętnastowiecznego aktora Fryderyka Lemaitre w dwuseryjnych „Komediantach" (zdjęcie 3) Marcela Carné. Poza tym grał role główne w takich filmach, jak „Ludzie za mgłą" (1938), „Kochankowie z Werony" (1949), „Porte des Lilas" (1959), „Kandyd" (1960), „Oczy bez twarzy" (1960), „Piękny Antonio" (1960)).

Ostatnio występował w realizowanym we Włoszech filmie „Kraksa" według opowiadania Friedricha Dürrenmatta.

Nagroda im. Bunuela

Tegoroczną nagrodę Luisa Buñuela, przyznawaną przez krytyków hiszpańskich, zdobył film „Nieszczęście" (Dzwony ze Śląska) zachodnioniemieckiego reżysera Petera Fleischmanna, wyświetlany na tegorocznym festiwalu w Cannes.

3 *Wspaniała kreacja*
Pierre Brasseur i Arletty w „Komediantach"

4 *Kino i sport*
Brigitte Bardot i Maurice Ronet (w środku)

„BO JA KOCHAM TEATR"

Nie chcę pisać jeszcze jednego wspomnienia o Mieczysławie Ćwiklińskiej. Chciałbym się jedynie podzielić z Czytelnikami kilkoma — nazwę je: zdumieniami, jakie przeżyłem, oglądając filmy, w których występowała, wreszcie — przeprowadzając z Nią ostatni, na trzy miesiące przed śmiercią, wywiad filmowy.

Kiedy po raz pierwszy, przed pięciu czy sześciu laty, przygotowywałem program o polskich komediach przedwojennych, zastanawiałem się, w którym filmie Pani Mieczysława (niech mi będzie wolno Ją tak nazwać) wystąpiła w najbardziej charakterystycznej dla siebie roli. Koneserzy podsuwali tytuły najrozmaitsze. Brałem te filmy na stół montażowy i oglądałem akt po akcie. Jakież było jednak moje zdumienie. Bardzo często okazywało się, że rola, którą pamiętano jako ważną, ba — najważniejszą — trwała na ekranie zaledwie kilka minut! Wszyscy na przykład pamiętali postać krakowskiej mieszczki z „Pana Twardowskiego". A przecież Pani Mieczysława pojawia się tu na ekranie jedynie w dwóch małych scenkach. Widać, było coś w Jej grze, co przykuwało uwagę, co utrwalało się w pamięci.

W jednym z pierwszych Festiwali Filmów Starych widzowie wybierali najlepszą kreację kobiecą; wybierali spośród ról Pani Mieczysławy, Jadwigi Smosarskiej i Elżbiety Barszczewskiej. Honorową nagrodę otrzymała wtedy Jadwiga Smosarska. Na wynikach zaważyło chyba to, że Pani Mieczysława grała w filmie prawie wyłącznie postacie drugoplanowe. Ale nie o tym chcę pisać. Otóż, przygotowując komentarz szukałem doń materiałów dotyczących Jej życia i twórczości, przede wszystkim Jej wypowiedzi, wywiadów, rozmów z Nią. Jakże niewiele ich, w końcu, było! A przecież wszyscy wszystko o Niej wiedzieli. Niepotrzebna Jej była reklama, sążniste wypracowania, zdjęcia na okładkach czasopism.

A czy ktoś zadał sobie trud, by zanalizować charakterystyczny styl Jej gry? Pisano o wdzięku, o swobodzie, o perfekcyjnym opracowaniu warsztatu aktorskiego. Ale na czym polegał ów fenomen, że mijały lata, dziesiątki lat, a Jej gra zachowała świeżość, nawet w mizernych nieraz filmikach Jej role były najczęściej prawdziwymi kreacjami.

Nie muszę przekonywać, że widzowie słali list za listem, prosząc i domagając się filmów z Panią Miecią, jak Ją poufale nazywali. Na początku tego roku dojrzał więc pomysł, by zrealizować program w całości Jej poświęcony; właściwie nie jeden, lecz dwa. Najpierw odbył się „W starym kinie" festiwal Jej trzech filmów. Największym uznaniem cieszyła się rola z filmu „Jadzia". Pani Mieczysława gra tu, przypomnę, szefową wytwórni rakiet tenisowych, toczącą ciężkie boje z młodą i prężną konkurencją. Drugi program: „Grand Prix" — prezentował najbardziej charakterystyczne, najbardziej typowe role Pani Mieczysławy. Niespodzianką, a zarazem clou programu miała być sfilmowana rozmowa z dostojną laureatką.

Zdawałem sobie sprawę, że nie będzie to łatwe. Pani Mieczysława liczyła 91 lat, i choć występowała jeszcze na scenie w sztuce Casony „Drzewa umierają stojąc", było jasne, że tak sędziwy wiek ma swoje prawa. Poza tym nie lubiła, w zasadzie, udzielać wywiadów. Wiele osób uważało ten pomysł za nierealny, a nawet niewłaściwy. Zaryzykowałem jednak. Za pośrednictwem pani dr Alicji Okońskiej, przygotowującej wraz z panem Andrzejem Grzybowskim książkę o Mieczysławie Ćwiklińskiej, skierowałem do Niej list z prośbą o wyrażenie zgody na filmową rozmowę. Wbrew pesymistycznym przewidywaniom, odpowiedź była pozytywna. Ale to był dopiero początek.

Pewnego dnia, wczesną wiosną tego roku, zostałem zaproszony na podwieczorek wydany na cześć Pani Mieczysławy. Wśród gości znajdowali się starzy i młodzi Jej przyjaciele. Przy dużym, okrągłym stole, wśród starych obrazów, fotografii, wśród wielu pamiątek z lat dawnych — oczekiwaliśmy na Jej przybycie. Wreszcie rozległ się dzwonek u drzwi. Pani Mieczysława zajęła honorowe miejsce przy stole. Ubrana, jak zwykle, bardzo gustownie, w jasnej sukni, w pięknym kapeluszu, z tym spokojnym, dobrym uśmiechem na twarzy. I oczy — trochę zamyślone, ale pełne życia, jakby figlarne nawet. Między jedną a drugą anegdotą, a sypały się one dosłownie jak z rogu obfitości, omówiliśmy krótko szczegóły rozmowy, którą mieliśmy już wkrótce sfilmować i nagrać. Pani Mieczysława nie ukrywała swoich obaw, czy rzecz cała się uda. Dłuższe wypowiedzi wymagały bowiem pomocy, naprowadzenia na temat, czasami i podpowiedzenia. W końcu ustaliliśmy jednak datę i miejsce zdjęć.

Różne bywają kłopoty organizacyjno-techniczne z wywiadami telewizyjnymi (stosujemy je „W starym kinie" dopiero od niedawna). Tym razem, jednak poszło wszystko jak z płatka. Nazwisko Mieczysławy Ćwiklińskiej kruszyło wszelkie przeszkody. Ekipa udała się do Konstancina, do sanatorium rehabilitacyjnego Ministerstwa Zdrowia, w którym pod troskliwą opieką lekarzy i pielęgniarek przebywała wtedy Pani Mieczysława. Poprzedniego dnia telefonicznie uzgodniliśmy jeszcze z opiekunami ostatnie szczegóły. Pani Mieczysława czuła się świetnie, przygotowała się już do rozmowy, tylko — wspominam o tym z nieukrywanym wzruszeniem — miała, jak mi powiedziano, lekką tremę.

W drodze do Konstancina kupiliśmy duży bukiet białych róż; był to nasz skromny podarunek i wyraz hołdu dla znakomitej aktorki. W sanatorium przeznaczono dla nas tzw. pokój telewizyjny, który zamieniliśmy w małe studio. Przede wszystkim usunęliśmy z niego wielki telewizor, ustawiliśmy wygodny fotel, wnieśliśmy chyba tuzin donic i doniczek z kwiatami i najrozmaitszymi roślinami tak, że wkrótce pokój przypominał prawdziwy ogród. Poruszaliśmy się na palcach, mówiliśmy szeptem. Kiedy już wszystko było gotowe, poszedłem do pokoju Pani Mieczysławy, by poprosić Ją do naszego „studia".

Pojawienie się Pani Mieczysławy rozładowało napięcie. Ekipa przywitała znakomitą aktorkę oklaskami. Kiedy zajęła miejsce w fotelu wręczyliśmy Jej nasz bukiet róż, z którym przez długi czas rozmowy zresztą się nie rozstawała. W pokoju znajdowała się jedynie Pani Mieczysława, dr Okońska, operator i ja. Przystąpiłem do zadawania pytań.

Pani Mieczysława opowiadała jak się stało, że dopiero w roku 1933 zadebiutowała na ekranie, w jakich filmach grała, kogo z reżyserów ceniła najbardziej, z kim występowała na ekranie. Mówiła, jak bardzo wdzięczna jest publiczności za przywiązanie, wierność i miłość. Często przerywaliśmy kręcenie, robiliśmy przerwy; Pani Mieczysława czuła się już trochę zmęczona. Nieraz powtarzaliśmy pytania, zmienialiśmy je, by dostosować do odpowiedzi. Rozmowa trwała ponad godzinę. W pewnym momencie pojawił się na planie ulubiony piesek Pani Mieczysławy — pekińczyk Czikuś. Usadowił się na Jej kolanach i także uczestniczył w zdjęciach. Po ich skończeniu zostaliśmy wszyscy zaproszeni na kawę z ciastkami, które Pani Mieczysława bardzo lubiła.

Montaż nakręconego materiału nie należał do najłatwiejszych. Robiliśmy przecież zdjęcia stuprocentowe, a zdania były często urywane, niedokończone. Ostatecznie zmontowaliśmy cztery minuty. Jeszcze tuż przed nagraniem audycji na magnetowid, zastanawiałem się czy słusznie postępujemy, prezentując go wielomilionowej widowni. Rozmowa nie była bowiem gładka, zmęczenie Pani Mieczysławy, spowodowane wiekiem, było widoczne. Sama Pani Mieczysława wielokrotnie powtarzała: „Kamera jest wrogiem kobiety!". Ale my nie chcieliśmy tworzyć jeszcze jednej legendy, chcieliśmy Ją pokazać wielbicielom Jej talentu taką, jaką była naprawdę — wtedy, kiedy miała już 91 lat. I chyba postąpiliśmy słusznie. Nikt z nas nie przypuszczał, że będzie to ostatnia z Nią rozmowa, ostatnie Jej zdjęcia filmowe.

Pod koniec wywiadu Pani Mieczysława powiedziała, że zawsze, mimo wszystko, wolała grać w teatrze niż w filmie. Zdumiałem się trochę. I wtedy, mimo zmęczenia trwającymi już dosyć długo zdjęciami, niezmiernie się ożywiła. Ostatnie zdanie Jej odpowiedzi było proste, a zarazem jak wiele mówiące: „Bo ja kocham teatr!"

STANISŁAW JANICKI

Mieczysława Ćwiklińska, Władysław Grabowski i Eugeniusz Bodo w filmie „Czy Lucyna to dziewczyna"

Hiszpański pisarz José-Luis de Villalonga, mieszkający na emigracji we Francji, ogłosił wywiad z Fellinim, w którym znakomity reżyser określa m. in. swój stosunek do faszyzmu i faszystów. Oto fragmenty.

FELLINI I FASZYZM

Z okazji dziesięciolecia pisma „Marc Aurelio", w którym wtedy pracowałem, przyszedł do redakcji z oficjalną wizytą sekretarz generalny faszystowskiej partii, Ettore Mutti. Był to dobrze się prezentujący, wysoki i smukły mężczyzna lat mniej więcej trzydziestu, z ogorzałą twarzą sportowca. W czarnym, świetnie skrojonym mundurze, z wyglansowanymi butami, przy ostrogach, z rzędem orderów na szerokiej, zwycięsko wypiętej piersi, należał do typów, jakich nigdy nie mogłem ścierpieć. Czekał na nas w gabinecie redaktora naczelnego w typowej pozycji à la Mussolini, która podówczas elektryzowała masy: rozstawione nogi, ręce na biodrach, wysunięty w górę podbródek.

Redaktorzy podchodzili kolejno i przedstawiali się gromko nie swoimi nazwiskami, lecz tytułami działów, które prowadzili. Byłem w zwyczajnym, cywilnym ubraniu, choć przeważająca większość moich kolegów nosiła czarne koszule. Stanąłem przed nim w niewymuszonej postawie i powiedziałem konwersacyjnym tonem: — **Czy słyszysz mnie?** Ettore Mutti znieruchomiał, oczy zapłonęły mu gniewem. Opanował się jednak i odpowiedział: — **Tak.** Z kolei ja się zdumiałem i powtórzyłem: — **Czy słyszysz mnie?** To był tytuł mojej rubryki. Na szyi dygnitarza zaczęła gwałtownie pulsować żyła. Wrzasnął: — **Oczywiście. Słyszę! Powiedziałem ci to już!** Ponieważ zdumienie nie ustępowało z mojej twarzy, rzucił się ku mnie. Na szczęście zdążył wpaść między nas redaktor naczelny i drżącym głosem wyjaśnił sytuację. Ettore Mutti spurpurowiał. Jestem przekonany, że miał ochotę mnie spoliczkować, ale się pohamował. Patrzył mi długo w oczy; to również był trick Mussoliniego — potem rzucił zimno: — **Młody człowieku, posłuchaj dobrej rady. Zetnij włosy, bo spadają ci na plecy. Wyglądasz na pedała.**

Epoka faszyzmu to przede wszystkim okres nadętej głupoty, podniesionej do rangi politycznej mądrości. Okres, w którym kultura była w podejrzeniu, nauka w pogardzie jako słabość molów książkowych, a grzeczność, wrażliwość i dobry smak — przedmiotem obelg, jako cechy pederastów.

Mussolini nie był jednak głupcem; na pewno. Dlatego był tym bardziej niebezpieczny. Był „blufiarzem" pierwszej klasy. Należał do kategorii ludzi, którzy święcie wierzą w spełnienie się własnych życzeń. Umiał obiecywać, śmiać się i kląć. Był mocny w języku, często zmieniał kobiety, jeździł konno, pływał, prowadził motorówkę, chełpił się nawet przebytymi chorobami wenerycznymi. Właściwie był typowym Włochem. Ludzie lubili go serdecznie. Nie ma co ukrywać. A na dowód powiesili go za nogi na rzeźniczym haku, jak kochanka, który dopuścił się oszustwa i zdrady.

Ja, osobiście, mam mu najbardziej za złe, że nas wziął gwałtem. Pewnego dnia spojrzał nam w oczy i powiedział: — **Pulcinella, ti faccio Imperatore.** (Pulcinello, zrobię cię cesarzem). To były straszne słowa. A rezultat wiadomy.

Nie wybaczę mu też nigdy, że wynalazł nauczyciela gimnastyki. Banda tępych kulturystów i mistrzów pływackich zajęła miejsca znakomitych pedagogów, którzy z podziwu godną cierpliwością trudzili się nad wzbogaceniem naszych umysłów. We Włoszech zapanował kult łydek — w przeciwieństwie do reszty Europy, gdzie kształcono mózgi. Ubóstwiano bicepsy, twarde jak kamień muskuły podbrzusza i szeroką pierś (...). Z tym wiązano wielkość Włoch. Dziesięcioletnie maluchy, ogarnięte zbiorową, szatańsko-wojenną histerią, symulowały ataki przeciw wyimaginowanym wrogom, których wypędzano granatami z nie bronionych przez nikogo twierdz.

Walczyłem z takim układem rzeczy w ten sposób, że „robiłem błazna". Był to rodzaj samoobrony, który zbijał z tropu tych, co poczytywali śmiech za obrazę. Tak było z przeważającą większością faszystów, którzy mieli szczególne upodobanie do celebry: handlowałem własnymi kalesonami i koszulkami gimnastycznymi, tak jak kiedyś przehandlowywałem książki szkolne. Śpiewałem fałszywie i wykrzykiwałem patriotyczne slogany w czasie solennych „minut ciszy". Mówiłem głośno, że bardzo lubię Murzynów. Od pierwszej chwili stawiałem opór.

Faszyzm robi z człowieka istotę głupią i złą. Włosi, z natury mili, beztroscy i wspaniałomyślni, stali się bardzo szybko zjadliwi, przekupni i niezrównoważeni. Wszystko, co ludzkie w moim kraju, zostało skażone przywarami nowego porządku. Nawet miłość: kochano się brzydko, z byle kim, byle gdzie, byle jak. Tracąc szacunek dla kobiety, Włosi uczyli się gardzić sobą. I to czyniło ich nieszczęśliwymi. A więc mścili się, stając się faszystami. W ten sposób mogli legalnie zaprzeczać odwiecznym wartościom, które do tej pory kierowały ich życiem.

Co nowego nad Tybrem?

Korespondencja własna z Rzymu

Bellocchio wyjął pięści z kieszeni. Damiani oskarża tych, którzy manipulują opinią publiczną. Manfredi idzie śladem słynnego Volonté.

Wśród włoskich reżyserów-kontestatorów Marco Bellocchio należy do najbardziej „wściekłych". Jego filmy drażnią i prowokują widownię, wywołując nieodmiennie protesty i spory. Tak też jest z najnowszym utworem Bellocchia „W imię Ojca", z Lou Castelem i Laurą Betti w rolach głównych. Film jest trudny w odbiorze, ale krytycy, nie szczędząc pochwał, polecają go i „uprzystępniają" widowni.

◀ *Próba rehabilitacji*
Nino Manfredi i Mariangela Melat

Bellocchio powraca raz jeszcze do świata przeżyć młodzieńczych, ukazuje go na ekranie surowo, z pasją i niezwykłą ekspresją. „W imię Ojca" koresponduje więc bezpośrednio z jego debiutanckimi, pełnymi autobiograficznych wątków „Pięściami w kieszeni". Rzecz rozgrywa się w murach starego kolegium. Młodzi chłopcy, latorośle zamożnych rodzin z włoskiej prowincji, uczą się tu, a przede wszystkim wychowują na dzielnych, oddanych swej klasie obywateli, którzy mają przodować w społeczeństwie. Bellocchio gniewnie ata-

HOLLYWOOD WIDZIANY Z LONDYNU

Korespondencja z Anglii

Kto uratował Hollywood: koncerny przemysłowe czy telewizja? Nasz korespondent londyński omawia aktualną sytuację „fabryki snów" i przytacza najnowszą listę najbardziej kasowych przebojów filmowych.

Tak, jak trudno dziś ustalić „narodowość" niejednego filmu powstałego w wyniku współprodukcji różnych (często czterech a nawet pięciu) krajów, tak też coraz trudniej oddzielić od siebie interesy poszczególnych kinematografii, zwłaszcza anglosaskich. Najprostszy przykład: wyjście Hollywoodu z impasu, zwiększone wpływy kasowe kin amerykańskich — wywołały ożywienie także na angielskim rynku filmowym. Naczynia są coraz bardziej ze sobą połączone i, chcąc nie chcąc, muszą wspólnie dzielić koniunkturę — dobrą czy złą.

Przezwyciężenie kryzysu przez producentów hollywoodzkich nie przestaje być tematem rozważań obserwatorów filmowych po obu stronach Oceanu. Jedni twierdzą, że Hollywood zawdzięcza ratunek różnym, nie mającym nic wspólnego z kinem, koncernom (żywnościowym, chemicznym, handlowym itp.), które — angażując swe kapitały w produkcję filmową — dopilnowały, aby gospodarka w wytwórniach była bardziej racjonalna. Inni skłonni są mniemać, że ratunek przyszedł w głównej mierze ze strony największego wroga kina — telewizji. Ta bowiem niemal jednocześnie z katastrofą Hollywoodu przeżyła kryzys najpopularniejszego dotychczas ze swych gatunków filmowych: seriali. Wiele gotowych już serii trzeba było wycofać z telewizyjnego programu, bo nie zdobyły sobie odpowiedniej ilości widzów. Na ich miejsce musiano wprowadzić filmy innego typu. A że niczego nowego nie zdolano wymyślić, wyciągnięto z lamusa starą receptę: B-pictures. Chodzi o filmy klasy B, które stanowiły kiedyś w kinach uzupełnienie głównego punktu programu: filmu znanego reżysera ze znaną gwiazdą. Główną cechą B-pictures jest to, że się je realizuje szybko i tanio. Otóż największe stacje telewizyjne USA zgłosiły zamówienie na setki takich filmów. Każda z nich musi mieć w programie 5—10 pozycji tygodniowo. Koncerny przemysłowe, finansujące wytwórnie, produkcję tę poparły. I to właśnie postawiło Hollywood na nogi.

Przy sposobności okazało się, że wielkie gwiazdy, których honoraria zbliżały się już do miliona dolarów za film i z którymi po wybuchu kryzysu nie odnowiono kontraktów — skłonne są teraz występować także w filmach klasy B. Należą do nich nawet takie tuzy jak Bette Davis, Julie Andrews, Doris Day, Rock Hudson, Anthony Quinn i inni. Zmusiły ich do tego nie tylko względy finansowe. Większość znanych gwiazd nie chciała ryzykować udziału w filmach kinowych, wypełnionych ponad miarę sek-

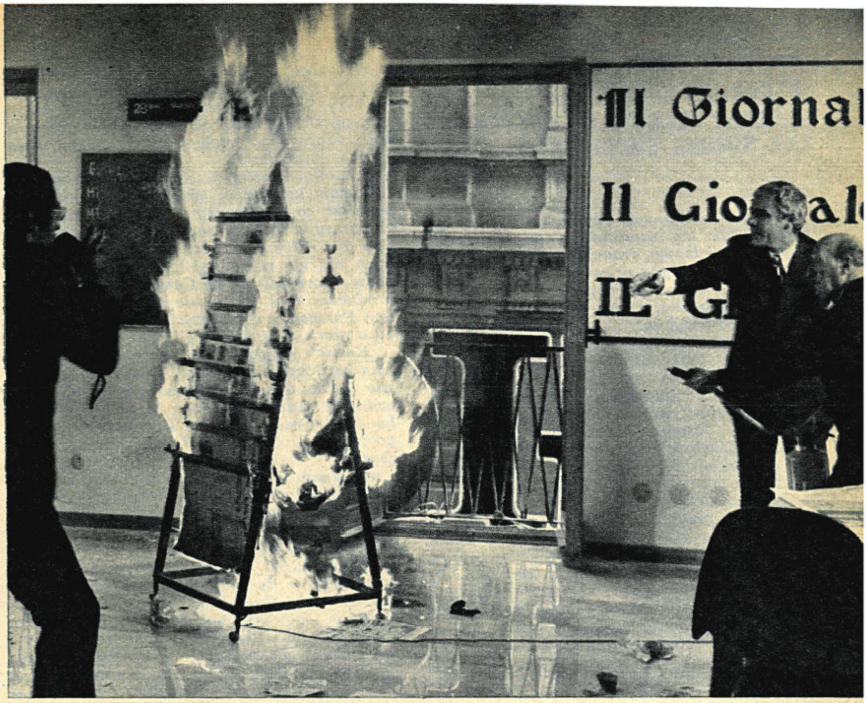
kuje ten świat, jego religianctwo, konformizm, reakcyjność. Oszczędza — i to raczej alegorycznie — tylko niewielu, głównie spośród najbardziej wykorzystywanych, funkcjonariuszy zakładu. Tworzą oni swoisty mikrokosmos, są niewolnikami półgłówków i pomyleńców.

Bellocchio rezygnuje tym razem z dygresji i wywodów politycznych, którymi naładowany był jego film „Chiny są blisko". Wyjmuje pięści z kieszeni i wali nimi w spasiony brzuch prawomyślnych tradycjonalistów. Odrzuca wszelkie półśrodki, doprowadzając swój radykalizm intelektualny i estetyczny do najdalszych granic. Mimo tych skrajności i pewnych potknięć, narracja i postacie filmu odznaczają się wielką intensywnością dramatyczną, a odmalowanie ludzkiej egzystencji nacechowane jest prawdą i siłą artystycznego wyrazu.

Bellocchio kręci filmy trudne i nie zraża się trudnymi sytuacjami, w jakie często popada on sam i jego utwory. Temperament młodego reżysera zdaje się prowokować przeszkody; ich przezwyciężanie daje dopiero twórcy prawdziwą satysfakcję. Oto niedawno zgodził się na dość ryzykowne przedsięwzięcie: zastąpił chorego kolegę-reżysera, który nagle musiał zejść z planu. Chodzi przy tym o film dość skomplikowany, bo autorem scenariusza jest także ów chory reżyser i — jak to zwykle przy filmach autorskich bywa — koncepcja utworu zapisana jest raczej „w głowie" twórcy niż na papierze. Poza tym główną rolę gra nie kto inny, jak Gian Maria Volonté, który — związany kontraktami — nie może mieć ani chwili przestoju.

Film nosi tytuł „Dajcie potwora na pierwszą stronę" i jest wymierzony przeciwko pewnemu typowi prasy, nastawionej na rozdmuchiwanie aktualnych sensacji i skandali. Jej redaktorzy bacznie śledzą wydarzenia z „czarnej kroniki" i wykorzystują najbardziej drastyczne i dwuznaczne wypadki, znajdując w ich bohaterach coraz to nowe kozły ofiarne. Żerują głównie na marginesach życia społecznego i skutecznie odwracają uwagę swych czytelników od istotnych problemów.

Gian Maria Volonté odtwarza w filmie rolę redaktora naczelnego takiej gazety, prawdziwego „sługi swoich panów". Rola ta daje mu znów możliwość stworzenia wielkiej kreacji. Volonté twierdzi, że praca nad postacią redaktora to znakomita okazja do przestudiowania nie tylko nowego dlań środowiska, ale także próba zgłębienia i ujawnienia właściwych treści i środków, jakimi posługuje się dziś masowa informacja.



Gniewny atak
„Dajcie potwora na pierwszą stronę"

Charakterystyczne, że manipulowanie opinią publiczną zaczyna interesować także innych reżyserów. Samo zjawisko nie jest zresztą nowe i można dla jego ilustracji równie dobrze posłużyć się materiałem aktualnym, jak faktami z przeszłości. I tak, gdy film „Dajcie potwora na pierwszą stronę" koresponduje z dniem dzisiejszym poprzez takie fakty, jak choćby ostatnie wybory we Włoszech, to nowy film Damiano Damianiego wskrzesza jednego z głośnych „potworów", w które obfitowała era faszystowska. Chodzi o aferę Girolimoniego, który został aresztowany i moralnie zlinczowany jako morderca dzieci, choć w rzeczywistości był niewinny. Rzecz w tym, że każdy reżym autokratyczny, dyktatorski, po skazaniu kogoś i wykorzystaniu tego faktu dla wewnętrznych celów, nie musi później, w razie wykrycia pomyłki, przyznawać się do tego ani usprawiedliwiać. Przeciwnie — fałszywe oskarżenia i ich skutki skrzętnie się tuszuje i przemilcza. Tak też i Girolimoni latami tkwił w więzieniu, a zwolniony został dopiero wtedy, gdy był już żałosnym szczątkiem ludzkim. Zignorowany przez opinię publiczną, nie miał nawet możliwości starać się o teoretyczną chociaż rehabilitację.

Postać Girolimoniego odtwarza Nino Manfredi, który przechodzi ostatnio znamienną ewolucję: porzuca płaskie, standardowe role w wątpliwych komediach, ujawniając coraz częściej niefałszowany talent dramatyczny. Jest to chyba nowy dowód, że wzrost ilości filmów ambitnych, problemowych, wywiera pozytywny wpływ także na aktorów. Wielka kariera Gian Marii Volonté potwierdza to najdobitniej.

VIRGILIO TOSI

Przejście o klasę niżej
Julie Andrews

sem, gwałtem i pornografią. Z dwojga złego wybrała B-pictures, które dzięki temu stały się właściwie filmami klasy A, choć tylko w skali telewizji. Poza tym okazało się, że niektóre z tych utworów tak przypadły widzom do gustu, że chcą oglądać ich dalszy ciąg. A więc B-pictures zaczynają pełnić także rolę filmów-pilotów nowych serii telewizyjnych. Krąg się zamyka.

W każdym razie ożywienie w hollywoodzkich wytwórniach trwa i np. wszystkie hale zdjęciowe Universalu w ilości 35 są dziś w ruchu, co nie zdarzyło się od kilkunastu lat. Ale interes wielkich wytwórni nie jest równoznaczny z interesem całej branży kinowej. Idylla w stosunkach Hollywood — TV nie cieszy wcale właścicieli kin. Muszą oni przyjąć do wiadomości fakt, że TV pozostanie w znacznym stopniu dystrybutorem produkcji hollywoodzkiej. Mogą się pocieszać tylko tym, że zwiększenie filmów w TV to także zwiększenie towarzyszących im reklam. A wśród widzów jest coraz więcej takich, którzy chętnie zapłacą kilka dolarów za bilet do kina, byle tylko uwolnić się od atakujących ich zewsząd, a zwłaszcza w ich własnym domu, reklam.

Dodajmy, że hollywoodzkie wytwórnie pojawiły się po raz pierwszy od lat w rejestrze najbardziej dochodowych przedsiębiorstw amerykańskich, prowadzonym przez czasopisma giełdowo-ekonomiczne. Nie są to, co prawda, miejsca czołowe (wytwórnia Disneya zajmuje 502 pozycję, 20th Century Fox — 515, Metro-Goldwyn-Mayer — 517 itd.), ale przemysł filmowy znów jest widoczny na mapie gospodarczej USA.

Tymczasem wśród amerykańskich filmów granych w Londynie największym powodzeniem cieszą się: „Ojciec chrzestny" z Marlonem Brando, „Kabaret" z Lizą Minnelli, „I co teraz, doktorku?" z Barbrą Streisand i „Szpital" z Georgiem C. Scottem. Natomiast rekordy wielomiesięcznego utrzymywania się na ekranach biją: „Skrzypek na dachu" z Topolem, „Nakręcana pomarańcza" Kubricka i „Klute" z Jane Fonda, która po swej wyprawie do Demokratycznej Republiki Wietnamu wywołuje zacięte kontrowersje wśród swych admiratorów. Poza tym zaczęto wznawiać stare filmy z Jamesem Bondem, bo dojrzało już kolejne pokolenie widzów, którzy w okresie początków kariery Agenta 007 byli za młodzi, by go oglądać na ekranie.

STEVE ALLEN

zapiski krytyczne

● CANNES SPRZED LAT ● „MĄŻ BARBARY LASS" ● PRAWDZIWE ŁZY SIMONE SIGNORET ●

PIĄTEK

Festiwale w Cannes. Dawno już na nich nie byłem. Tak się ostatnio składa, że często nawet odwiedzając Francję — nigdy nie trafiam na ową jedyną w swoim rodzaju imprezę. Mogę więc już napisać coś w rodzaju wspomnień o niej, o tych festiwalach, w których uczestniczyłem.

Był to przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Ostatnie lata „szkoły polskiej", okres francuskiej „nowej fali", „szkoły nowojorskiej", „nowego realizmu" we Włoszech, „nowego kina" angielskiego. Były to czasy sukcesów filmu radzieckiego (Kałatozow, Chejfic, Czuchraj), „Słodkiego życia" Felliniego, Antonioniego. Były to bardzo ciekawe lata, jakie zapewne nie prędko się powtórzą.

A samo Cannes. Nie zapomnę swojego pierwszego przybycia na Lazurowe Wybrzeże. Poprzedniego dnia w Warszawie było zimno i bodaj padał deszcz. Tak samo w Paryżu, typowy, jeszcze chłodny koniec kwietnia. Na Lazurowym Wybrzeżu tymczasem pełnia lata. Podchodziliśmy do lądowania od strony morza, gdyż samolot zatoczył koło nad brzegiem: pod nami niebieska, niby na pocztówce woda, białe żaglówki i łodzie, czerwony brzeg. Samolot lądował wśród palm i kwiatów, jak w bukiecie.

Nic dziwnego, że architektura secesyjna dobrze się czuje w tej scenerii Cannes. Coraz jej zresztą mniej. Ale oto hotel „Carlton", w którym mieszkają gwiazdy. I Bulwar Croisette z aleją sztywnych palm. I jeszcze dalej, ku Nicei, pełno pałacyków, i will ukrytych w ogrodach z posągami i egzotycznymi drzewami. Przypominają się filmy Feuillade'a, których akcja czasem tu się rozgrywała.

W Cannes robi się interesy. Grubi panowie z cygarami w ustach, niby kapitaliści u Eisensteina, sprzedają i kupują filmy za grube dolary. Obok mozolna walka gwiazdek, podrzędnych aktoreczek, ładnych dziewcząt o to, żeby je dostrzeżono, sfotografowano. Więc udział w rewii piękności na plaży lub sfingowany wypadek: gwiazdka się topi; albo gwiazdka popisuje się pływaniem w stroju płetwonurka, albo potrafi wjechać na koniu i kowbojskim przebraniu do hallu „Carlton".

Widziałem młodego jeszcze wówczas Aznavoura przepychającego się przez tłum uczestniczek konkursu piękności, a była to scena z jakiegoś filmu, gdyż zdejmowała go ukryta kamera. Widziałem Ginę Lollobrigidę w opałach, kiedy ją niechcący, natarlszy z aparatami, powalili na schodach prowadzących do Pałacu Festiwali fotoreporterzy, a ona posłuszna żelaznej tresurze; nie zmieniła swego odwiecznego uśmiechu, wiedząc, że nazajutrz zdjęcia te będą w całej prasie. Widziałem kilka razy Sophię Loren, bardzo piękną, piękniejszą niż na ekranie. I Jeanne Moreau, w hallu któregoś z hoteli, nie umalowaną, zwyczajną, „brzydką".

W tamtych latach Basia Kwiatkowska-Lass zaczynała karierę za granicą. Już canneńskie podlotki po „Tysięcznym oknie" prosiły ją o autografy, a w roku następnym, po „Jaka radość żyć" Clémenta, gdzie grała jedną z głównych ról, nie wolno jej było już nawet swobodnie poruszać się po Cannes; była gwiazdą, producent dbał, by się nie opatrzyła. I pamiętam Polańskiego z tamtych lat, kiedy mówiono o nim: „Mąż Barbary Lass".

„Kanał" Wajdy zdobył nagrodę, a później „Matka Joanna od Aniołów" Kawalerowicza. Ale giełda dobrych filmów właściwie odbywała się poza festiwalem, w małych kinach handlowej rue d'Antibes. Tam pokazywaliśmy pozycje „szkoły polskiej", tam Francuzi prezentowali większość filmów „nowej fali". Oni i my stanowiliśmy wówczas główny ośrodek zainteresowania obecnych na festiwalach krytyków. Pamiętam, jak Lindsay Anderson, wówczas jeszcze więcej krytyk niż reżyser, głosił chwałę filmu polskiego.

Tu gdzieś, w tych rejonach pokazów nieoficjalnych i dyskusji, zaczynało się Cannes najciekawsze. Kontakty i znajomości z początkującym wówczas Chabrolem czy Truffautem. Pamiętam młodziutkiego Léaud, jeszcze w towarzystwie matki, kiedy przyjechał na konkursowy pokaz „Czterystu batów". Albo Shirley Clark, kiedy przywiozła do Cannes „Łącznika" i tych swoich „narkomanów", którzy okazali się zwykłymi zdrowymi chłopcami.

Rozmowy i dyskusje na temat nowych filmów, prądów, tych wszystkich „nowych kin" i „nowych fal", przenosiły się później, po zakończeniu festiwalu, do Paryża, do redakcji „Cahiers du Cinéma", wówczas ośrodka dyspozycyjnego młodego kina; do kafejek, do których uczęszczali filmowcy; do atelier, z których zaczynali już korzystać „nowi", wypierając „starych". Pamiętam coś w rodzaju mojej przyjaźni z Drachem, kłótnie z zarozumiałym Mockym, długie i ciekawe rozmowy z Alainem Resnais i Butorem, którego wśród tysiąca innych rzeczy interesował film.

Wreszcie Cannes bywało dramatyczne. Jak wtedy, kiedy pamiętnego z triumfu „nowej fali", 1959 roku — Simone Signoret odbierała z rąk bodaj ministra Malraux festiwalową nagrodę dla swego brata, dokumentalisty Alaina Kaminkera, który zginął realizując film „Morze i dnie". Aktorka się rozpłakała, a wtedu fotoreporterzy rzucili się na nią jak sfora, żeby fotografować płaczącą „naprawdę" Simone.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„BALLADA O CABLE'U HOGUE'U" (USA). Dziki Zachód w czasach, kiedy dyliżans nie był już jedynym środkiem komunikacji, a pierwsze automobile zaczęły straszyć ludzi i narowić konie. Mit, który nie lęka się prawdy i historii.

„WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH" (USA). Budujące twierdzenie, że Murzyn to także człowiek, ale film pełen mdłej filantropii i poczciwego poklepywania po czarnym ramieniu.

„DAWID COPPERFIELD" (Wielka Brytania). Delbert Mann postawił Dickensowskiego bohatera, przyodzianego w strój wiktoriański, nad brzegiem morza i kazał mu wspominać przeszłość w urywkowych obrazkach, bez odrobiny stylowości.

„KSIĘŻNICZKA CZARDASZA" (Węgry). Podgrzana filmowymi jupiterami operetka Kalmana budzi apetyty, ale w odbiorze okazuje się niestrawna.

„ŚLEDZTWO W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM" (Włochy). Ostre oskarżenie „establishmentu" dzisiejszych Włoch. Za dużo jednak hitchcockowskiego efektu, za mało racjonalnych uzasadnień.

„150 NA GODZINĘ" (Polska). Pogłębia nastroje frustracji i podsyca chęć oceniania bez towarzyskiej ogłady i taryf ulgowych.

„TYLKO DLA ORŁÓW" (Wielka Brytania). Film ogląda się z zainteresowaniem, choć strach bierze na myśl o spotkaniu z jego bohaterami w zwykłym, nie wojennym życiu.

„METELLO" (Włochy). Ożywiona, ukonkretniona młodość naszych babek i dziadków sprzed wieku, w ich garniturkach i krynolinach. Piękna, pełna pietyzmu baśń-legenda o młodości „proletariackiego" tematu.

●

Panie Redaktorze!

Często chodzę do kina i przyznam się, że dodatki krótkometrażowe niezbyt mnie interesują. Ale jeśli prasa informuje, że z filmem wyświetlany jest dodatek, a ja w kinie oglądam film bez niego — czuję się poszkodowany. Z filmem „Przez pustynię" powinna być wyświetlana krótkometrażówka „Zdarzenie". Ale w warszawskim kinie „Młoda Gwardia" jej nie było. W tym samym kinie nie obejrzałem filmu „Jeden dzień króla Stasia" (z „Niedźwiedziem i laleczką"). Jeszcze w czerwcu, będąc w kinie „Skarpa" na „Zaproszonej", nie obejrzałem dodatku „Jak działa jamniczek". Do tego dołączę jeszcze jeden tytuł, na którym szczególnie mi zależało; chodzi o film „Twoje serce", który miał być wyświetlany razem z „Na samym dnie". Miał być, ale nie w kinie „Swiat" (dzień wcześniej w tym samym kinie był mój kolega i dodatek obejrzał).

MIROSŁAW LEWARTOWSKI
Warszawa

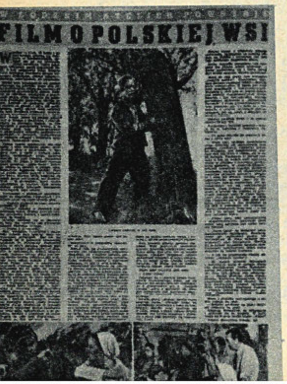
★

Poważnym niedociągnięciem na naszym rynku księgarskim jest brak popularnej publikacji typu encyklopedycznego w języku polskim, będącej swoistym kompendium wiadomości o filmie i ludziach filmu. O ogromnym zapotrzebowaniu niech świadczy fakt, iż wydany w 1970 roku nakładem „Sowietskiej Encyklopedii" — „Kinosłowar" rozszedł się w naszych księgarniach wydawnictw importowanych w ciągu kilku dni. W Lipsku zaś udało mi się nabyć ostatni egzemplarz „Filmkünstler A—Z". Jest to pozycja już w samym założeniu nieco skromniejsza od poprzedniej, zawiera jednak króciutkie biografie wraz z filmografiami siedmiuset wybitnych i znaczących ludzi filmu.

To prawda, że w tym roku oczekiwania miłośników filmu polskiego spełnił Stanisław Janicki, opracowując niezmiernie pożyteczną i długo oczekiwaną pozycję „Film polski od A do Z". Jednakże mam pod adresem Wydawnictw Artystycznych i Filmowych jeszcze jedną prośbę — aby opracowały popularną encyklopedię wiedzy o filmie, bez względu na to, czy pozycja ta miałaby wyjść spod pióra autorów polskich, czy też być tłumaczeniem wydawnictwa zagranicznego.

ADAM MIOTLIŃSKI
Sosnowiec

FILM pisał przed 25 laty...



Nr 24 z dnia 1 września 1947 (dwutygodnik). Wiadomości z kraju: **„Kina polskie w bieżącym sezonie mają już całkowicie wypełniony repertuar, który tak pod względem ilości filmów, jak i ich różnorodności nie ustępuje w niczym przedwojennemu. Przewyższa go natomiast, gdy chodzi o jakość poszczególnych pozycyj. Przy zakupie filmów zagranicznych odrzucane są obecnie mniej wartościowe obrazy".**

W łódzkim atelier powstaje film o polskiej wsi: **„W filmie »Jasne łany« jest dużo scen pogodnych i humorystycznych. Znajdują w nich pole do popisu doskonali aktorzy charakterystyczni, Hanka Bielicka i Jan Kurnakowicz, którego pamiętamy doskonale z »Zakazanych piosenek« i wielu przedwojennych filmów polskich. Ale nie brak tu i momentów o silnych akcentach dramatycznych, jak np. scena z oślepłym od bimbru Jasiem. Główny problem filmu — to sprawa elektryfikacji wsi".**

Recenzje: **„Historia dwu przyjaciół z filmu »Myszy i ludzie« według Steinbecka jest niewątpliwie przygnębiająca, bo nie ma właściwie sposobu, by przeciwdziałać złej sile, która tkwi w jednym z bohaterów. Lennie jest typem patologicznym, musi zginąć, bo nie potrafi żyć w świecie ludzi normalnych. Reżyser Lewis Milestone nadał jednak tej postaci tyle cech prawdziwie ludzkich, wprowadził nas tak głęboko w świat przeżyć biednej, ułomnej istoty, że śmierć Lenniego, który ginie z ręki przyjaciela, czyni wstrząsające wrażenie. Moment ten jest wspaniale potraktowany dramatycznie, reżysersko i aktorsko".**

Przegląd zagraniczny: **„Reżyser J. Rajzman, twórca filmu »Ostatnia noc«, zakończył zdjęcia do filmu barwnego pt. »Moskwa — Ocean Spokojny«. Akcja rozgrywa się w wagonie pociągu jadącego z Moskwy do Władywostoku". ■ „W czasie nakręcania filmu Orsona Wellesa »Makbet« po raz pierwszy w historii filmu dźwiękowego nakręcono zdjęcia trwające bez przerwy 8 minut i to przy pomocy 11 aparatów". ■ „Pierwszy angielski film bohaterki »Skandalu« Mai Zetterling, pt. »Frieda«, poruszający problem Niemki, żony angielskiego oficera, cieszy się wielkim powodzeniem na ekranach brytyjskich".**

Odpowiedzi redakcji: **„Pisze Pani: »Mając 5 lat zostałam się najlepszą tancerką na sali u pana Waxmana, więc mając 18 mam dane aby zostać się artystką filmową«. Prosimy o natychmiastowe podanie adresu p. Waxmana. My też chcemy grać w filmie".**

IDZIEMY DO KINA

DZIKIE DZIECKO

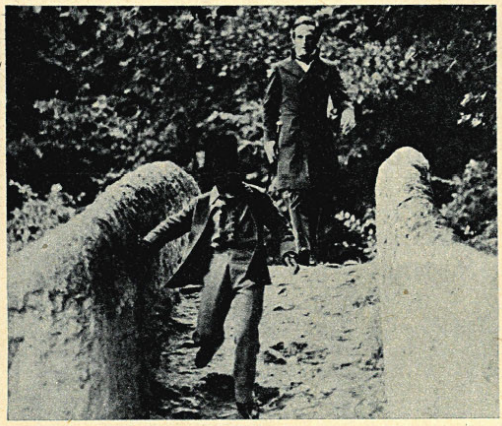
(L'enfant sauvage)

Scenariusz (w oparciu o książkę Jeana Itarda): **François Truffaut i Jean Gruault**
Reżyseria: **François Truffaut**
Zdjęcia: **Nestor Almendros**
Muzyka: **Antonio Vivaldi**
Wykonawcy: Wiktor z Aveyron — **Jean-Pierre Cargol**, dr Jean Itard — **François Truffaut**, pani Guérin — **Françoise Seigner**, stary wieśniak, Rémy — **Paul Ville**, profesor Philippe Pinel — **Joan Dasté**, pan Lemeri — **Claude Miller**, pani Lemeri — **Annie Miller**, komisarz — **René Levert**, pielęgniarz w instytucie dla głuchoniemych — **Pierre Fabre**, lekarz Itarda — **Jean Mandroux.**
Produkcja: Les Films de Carosse, Les Productions Artistes Associes (Francja) — 1969.

*

Historia z końca osiemnastego wieku. Wieśniacy z francuskiej wioski znajdują dzikiego chłopca, wychowanego z dala od cywilizacji. Opowieść o mozolnej walce, którą podejmuje lekarz, doktor Jean Itard, o przywrócenie chłopcu człowieczeństwa. Reżyserował François Truffaut, autor „Czterystu batów", „Strzelajcie do pianisty", „Julesa i Jima", „Panny młodej w żałobie", „Skradzionych pocałunków".

Dodatek: „Akcja". Realizacja: **Jerzy Surdel.** Zdjęcia: **Andrzej Galiński i Waldemar Grodzki.** Muzyka: **Zygmunt Konieczny.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Reportaż z akcji ratowniczej na północnej ścianie Kazalnicy. Film ten recenzowaliśmy w nr. 35.



LAMPY NAFTOWE

(Petrolejove lampy)

Scenariusz (według powieści Jaroslava Havlička): **Vaclav Sasek, Lubor Dohnal i Juraj Herz**
Reżyseria: **Juraj Herz**
Zdjęcia: **Dodo (Jozef) Šimončić**
Muzyka: **Luboš Fišer**
Wykonawcy: Štepa Kilianova — **Iva Janžurova**, Pavel — **Peter Čepek**, matka Stepy — **Marie Rosulkova**, ojciec Štepy — **Ota Sklenčka**, Malina, ojciec Pavla — **Vladimir Jedenactik**, Jan, brat Pavla — **Karel Chromik**, Manka — **Jana Plichtova**, Karla — **Evelyna Steimarova**, Synacek — **Karel Cernoch**, Xaver — **Josef Laufer**, poborca Groman — **Stanislav Remunda**, oficer Jiři — **Jan Schanilec**, doktor Hilmar — **Josef Červinka**, żona doktora — **Mila Myslikova**, woźnica — **Vaclav Halama**, dyrygent Mourek — **Vaclav Stekl**, zakonnica — **Marie Mottlova**, gospodyni — **Vlastimila Vikova.**
Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1971.

Barwna, swobodna adaptacja powieści klasyka czeskiej literatury, Jaromila Havlička. Sugestywny obraz życia małego miasteczka z przełomu wieku i portret kobiety, poddanej dusznej atmosferze drobnomieszczańskiej moralności i hipokryzji. Wielka kreacja Ivy Janžurovej.

Dodatek: „Etiuda w 21 punktach" (Etude en 21 points). Realizacja: **Jacques Bobet.** Zdjęcia: **Jan-Claude Labrecque, Reo Gregoire, Michel Regnier i Gilles Gascon.** Produkcja: **Clément Perron — National Film Board of Canada, Quebec (Kanada) — 1968.** Dokumentalna, oryginalnie zrealizowana relacja z meczu pingpongowego między Anglikiem Denisem Neale a Czechosłowakiem Jaroslavem Stanekiem.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem	5	5	4	4		6	5	5	6
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Ballada o Cable'u Hogue'u	5			4		4		5	4
Jaskółki	4		4		4		4	4	4
Śmierć Ipu	3		4	4	4		4	3	
Waleria i tydzień cudów	4		4	3		4	3	4	
Gdybym miał karabin	3	4		3					
Wiem, że jesteś mordercą	4	3							
Wielka nadzieja białych	5		3		3			3	3
Świadek zaginął	3			3					
Dawid Copperfield	1			3	3	2			
Księżniczka Czardasza	2			3	2			2	2

WINOWAJCA POTRZEBNY OD ZARAZ

(Nieochodimijat gresznik)

Scenariusz: **Iwan Ostrikow**

Reżyseria: **Borisław Szaralijew**

Zdjęcia: **Georgi Rusinow**

Muzyka: **Borisław Karadimczew**

Wykonawcy: Asenow — **Kosta Conew**, Emi — **Maja Dragomańska**, Bobi — **Jawor Miluszew**, Mila, córka Asenowa — **Ani Conewa**, Kamen — **Charałampi Toromanow**, Sonia, żona Asenowa — **Lidia Wykłowa**, ojciec Emi — **Stojan Stojczew.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Mirosław Bartoszek**

Produkcja: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Sofii (Bułgaria) — 1971.

*

Barwny, szerokoekranowy dramat psychologiczno-obyczajowy. Sprawy współczesnych dwudziestolatków, trudności związane z przekraczaniem przez nich progu dojrzałości.

Dodatek: „Horyzont". Scenariusz: **Jan Czarny.** Realizacja: **Jerzy Kotowski.** Zdjęcia: **Józef Robakowski.** Muzyka: **Zygmunt Krauze.** Produkcja: Se-Ma-For — 1970. Barwny, szerokoekranowy film lalkowy.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Pajchel, R. Sumik, J. Troszczyński, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Sofii (Bułgaria), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 26.VIII.1972 r. Zam. 7287 A-14

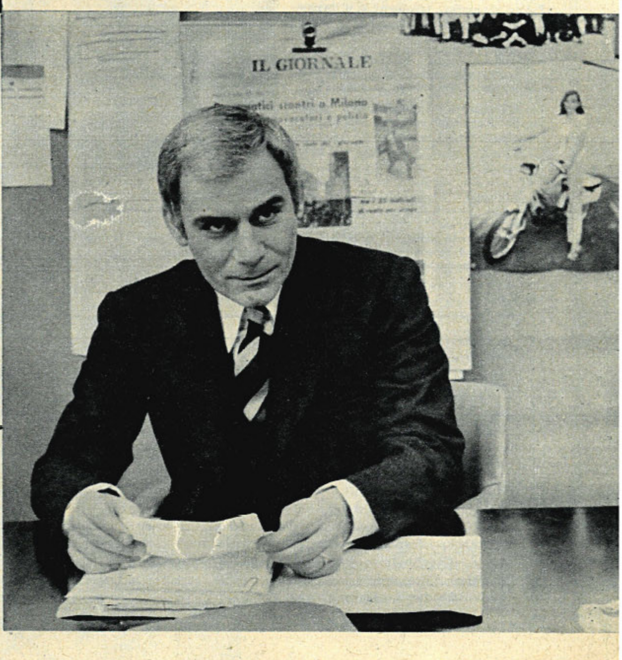
INDEKS 35904

NOWOŚCI WŁOSKIE

są tematem korespondencji z Rzymu, którą zamieszczamy na str. 12–13 tego numeru. Oto zdjęcia z filmów, które weszły ostatnio na ekrany włoskie lub oczekują właśnie premiery.

„W imię Ojca"

„Mistrz i Małgorzata" — Mimsy Farmer

„Człowiek godny szacunku" — Florinda Bolkan i Kirk Douglas

„Dajcie potwora na pierwszą stronę" — Gian Maria Volontè